Vorderasiatische Knüpfteppiche

2. Auflage

von Bode-Kühnel

MONOGRAPHIEN
DES KUNSTGEWERBES

BAND I: BODE-KÜHNEL

VORDERASIATISCHE KNÜPFTEPPICHE AUS ÄLTERER ZEIT

ZWEITE AUFLAGE

MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

I.

W. BODE – E. KÜHNEL:

VORDERASIATISCHE KNÜPFTEPPICHE AUS ÄLTERER ZEIT

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Monographien des Kunstgewerbes. Bd. I

Kleinasiatischer Gebetsteppich, um 1500.
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

VORDERASIATISCHE KNÜPFTEPPICHE AUS ÄLTERER ZEIT

VON

WILHELM BODE

ZWEITE, UMGEARBEITETE AUFLAGE

MIT BEITRÄGEN VON

ERNST KÜHNEL

NK
2808
.B7
1914gh

1914

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Kurt Weiner 1917

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten

Den Druck dieses Werkes
besorgte die Offizin von
Julius Klinkhardt in Leipzig

Vorwort zur zweiten Auflage.

Vor zwölf Jahren erschienen die „Vorderasiatischen Knüpfteppiche“ als die erste zusammenfassende Monographie über diesen Gegenstand. Seitdem sind fast jährlich neue Handbücher über „alte Orientteppiche“ zu verzeichnen gewesen, die indes unsere Kenntnisse von der klassischen Periode dieser Industrie so gut wie gar nicht erweitert haben, da sie regelmäßig aus der Handelspraxis hervorgingen und sich vornehmlich mit der späteren, auf dem Markte geläufigeren Ware befaßten. Das wissenschaftliche Studium der Teppichgeschichte ist namentlich durch die Veröffentlichungen über die großen Ausstellungen islamischer Kunst und durch das groß angelegte Werk von F. R. Martin (A history of oriental carpets before 1800) weiter gefördert worden.

Die vorliegende Monographie, die der Forschung ihrerzeit neue Richtlinien zu geben vermochte und namentlich bei Museen und Sammlern das Interesse für dieses Gebiet erheblich steigerte, ist nun durch die jüngsten Ergebnisse in mancher Hinsicht ergänzt, in anderer auch schon überholt worden. Es ergab sich also bei einer Neuauflage die Notwendigkeit, veraltete Ansichten auszumerzen und an ihre Stelle neue, wohlbegründete Thesen — denn über unumstößliche Erkenntnisse verfügen wir in dieser Materie noch kaum — einzuführen. Wir haben gleichzeitig diese Gelegenheit benutzt, um durch eine Anordnung des Textes in gesonderte Kapitel den Handbuchcharakter stärker zu betonen und das Ganze übersichtlicher zu gliedern. Daneben wurde auch das Abbildungsmaterial gesichtet, wobei einige weniger bedeutende Beispiele in Wegfall kamen, während andere, besonders charakteristische und zumal durch die Münchener Ausstellung 1910 bekannt gewordene, hinzutraten. Ferner wurden die Besitzverhältnisse tunlichst nachgeprüft; bezüglich der in Amerika befindlichen Stücke konnten in der Korrektur noch Angaben benutzt werden, die wir Dr. Valentiner in New York verdanken.

Die wichtigsten Änderungen gegenüber der ersten Auflage wird der Leser bei den Vasenteppichen und den armenisch-kleinasiatischen Gattungen finden; neu hinzugekommen sind, abgesehen von gelegentlichen Einfügungen, die Er-

örterungen über die gewirkten Polenteppiche, die Koniateppiche, die späten Damaskusmuster, die sog. armenischen Vor- und Nachläufer der Safidenmuster und das Kapitel über die indopersischen Teppiche; dagegen wurde die spanische Gruppe, die sonst eine sehr eingehende Betrachtung erfordert hätte, ganz ausgeschieden, da sie über den Rahmen des eigentlichen Themas hinausgeht. Unverändert blieben vor allem die eingehenden Beschreibungen einzelner Beispiele, und auch hinsichtlich der Gemälde, die zur Datierung bestimmter Muster vom Verfasser erstmalig in größerem Umfange herangezogen worden waren, ist eine wesentliche Bereicherung nicht zu verzeichnen.

W. Bode. E. Kühnel.

Inhalt.

Seite

Vorwort V

Einleitung 1

Die persischen Tierteppiche 9
Jagdteppiche — Seidenteppiche mit Tieren — Wollenteppiche mit Tieren

Persische Teppiche mit Pflanzenmustern 43
Medaillonmuster — Heratmuster — Gebetsteppiche — Vasenmuster — Gartenmuster

Persische, sog. Polenteppiche 75
Geknüpfte Polenteppiche — Gewirkte Polenteppiche

Die indopersischen Teppiche 87

Sog. armenische Teppiche 95
Tiermuster — Muster mit Blütenzweigen — Nachläufer der Safidenmuster

Frühe kleinasiatische Teppiche 105
Die Koniateppiche — Tierteppiche auf alten Bildern

Kleinasiatische, sog. Uschakteppiche 111
Smyrnateppiche — Die Uschakmuster — Gebetsteppiche — Weiße Teppiche

Kleinasiatische Teppiche mit geometrischer Stilisierung 131
Geometrische Rankenmuster — Sog. Holbeinteppiche

Die sog. Damaskusteppiche 139
Kaleidoskopmuster — Persische Pflanzenmuster — Türkische Gebetsteppiche

Schlußbetrachtung 155

Die Abbildungen 1, 2, 20, 33, 37, 42, 43, 45, 47, 53, 54 und 82 wurden nach Aufnahmen der Firma F. Bruckmann A.-G., München hergestellt.

Einleitung.

Viele unter uns werden den Eindruck noch in Erinnerung haben, den die Einführung „altpersischer" Teppiche durch Agenten fremder Häuser vor etwa vier Jahrzehnten in Deutschland hervorbrachte. Die Künstler waren die ersten, welche die flauen Brüsseler Teppiche hinauswarfen, um jene farbenfrischen Produkte des Orients an ihre Stelle zu setzen, und ihrem Beispiele folgte das kunstliebende Publikum. Jeder war stolz, einige dieser kleinen Gebetteppiche zu erwerben, um sie als Tischdecken, als Fußbelag oder Bezüge von Sophas und Kopfkissen zu verwenden, und fühlte sich glücklich im Besitz von wertvollen Erzeugnissen der berühmten alten persischen Knüpfarbeit, unter deren Namen diese Stücke in den Handel gebracht wurden.

Das so geweckte Interesse an orientalischen Teppichen und die erwachende Freude an der farbigen Ausstattung der Wohnräume führte den Antiquitätenhandel bald auf die Beachtung wirklich alter Exemplare, die an verschiedenen Stellen: im Orient selbst, namentlich in der Türkei und in einzelnen Nachbarländern, ferner in Italien, Spanien und Portugal gelegentlich zum Vorschein kamen. Für kostbare Seidenteppiche waren einzelne reiche Sammler, namentlich solche, die auf prächtige oder künstlerische Ausstattung des Hauses besonderen Wert legten, schon früher bereitwillige Abnehmer gewesen, während die im Handel in Spanien, Süddeutschland und namentlich Italien um ganz geringe Preise vorkommenden Teppiche (waren sie doch regelmäßig wegen ihrer mehr oder weniger schadhaften Erhaltung aus den Kirchen oder Palästen entfernt worden) in den Künstlern zur Ausstattung ihrer Ateliers und vereinzelt in einigen Museen willige Käufer fanden.

Dadurch wurde auch die Forschung allmählich auf die orientalischen Teppiche aufmerksam und begann sich mit ihrem Studium, wenn auch nur spärlich und unsicher, zu beschäftigen. Man überzeugte sich bald, daß jene aus dem Osten in Menge auf den Markt gebrachten Erzeugnisse fast ausnahmslos moderne Ware seien, daß dagegen ältere Gemälde nicht selten Nachbildungen nach Teppichen enthielten, die mit einzelnen solcher im Antiquitätenhandel vorkommender Stücke übereinstimmten. Die philologische Forschung machte sich an das Studium der Inschriften, die auf manchen Stücken vorkommen, suchte daraus ihr Alter zu bestimmen und vorhandene alte Nachrichten dafür mit heranzuziehen. Anhaltspunkte ergaben sich auch durch den Vergleich des Dekors der Knüpfarbeiten mit dem der Architektur, der Stoffe, Miniaturen, Metallarbeiten, Töpferwaren und anderer Erzeugnisse des orientalischen Kunstfleißes. Daneben sind die modernen Teppiche, die in verschiedenen Gegenden Vorder-

und Mittelasiens hergestellt werden, namentlich von den großen Teppichhändlern, die dort aufkaufen und arbeiten lassen, für die Bestimmung der Herkunft auch der alten Beispiele mit herangezogen worden. Am meisten aber förderten das Verständnis und das Interesse an diesen mehrere Ausstellungen, vor allen die große Wiener Teppichausstellung von 1891 und das auf Grund derselben entstandene Prachtwerk, dem im Jahre 1907 ein Ergänzungsband, 1908 die große Teppichgeschichte von Martin und schließlich 1911 das Tafelwerk der Münchener mohammedanischen Ausstellung folgte.

Unter den verschiedenen Wegen der Forschung erscheint, wie bei den islamischen Bauten, Metallarbeiten usf., als der gangbarste und sicherste, so sollte man meinen, der durch das Studium der Inschriften. Allein gerade dieser Weg hat sich bisher als ziemlich erfolglos, wenn nicht gar als ganz unzuverlässig erwiesen. Bis jetzt ist nur ein älterer Teppich mit einer unbezweifelten Jahreszahl (1539, vgl. Abb. 24) nachgewiesen worden. Die mit Aufwand großer Gelehrsamkeit inszenierten Versuche, andere anscheinend mit Daten oder mit Inschriften, die Anhalt zur Zeitbestimmung bieten, versehene Knüpfarbeiten näher zu bestimmen, sind stets auf starke Zweifel gestoßen, ja zum Teil als irrtümlich nachgewiesen worden; man hat Kopien aus dem 19. Jahrhundert oder geringe spätere Stücke für Arbeiten von dem Alter eines halben Jahrtausends erklärt. Der Grund dieser eigentümlichen Erscheinung liegt in den außerordentlichen Schwierigkeiten, denen die Forschung nach dieser Richtung begegnet. Nicht nur sind derlei Inschriften überhaupt selten und meist schwer lesbar, infolge der Vorliebe der Orientalen, ihre Buchstaben zu stilisieren und sogar in Pflanzen- und Tierformen zu verstecken: auch ihr Inhalt ist schwer zu entziffern, soweit er nicht (wie in der Regel) belanglose Koransprüche oder Sentenzen enthält; denn finden sich ausnahmsweise einmal tatsächliche Angaben, so pflegen sie im Namen des Auftraggebers oder eines der Herrscher dieses oder jenes Staates zu bestehen, die leicht miteinander verwechselt werden, weil die gleichen Namen sich sehr häufig wiederholen und ein Ort so gut wie nie genannt ist. Auch bietet der Umstand, daß manche Teppiche samt ihren Inschriften, namentlich solche für Kultzwecke, lange und zu verschiedenen Zeiten, in neuerer Zeit sogar besonders treu, kopiert worden sind, eine weitere Schwierigkeit für die Forschung.

Weit sichereren Anhalt, als ihn bisher die philologische Erörterung der Inschriften geboten hat, ergeben für die Datierung und Lokalisierung der alten Teppiche die stilkritischen Studien aus dem Vergleiche der älteren Knüpfteppiche mit den Erzeugnissen der verschiedenen anderen Gewerbe Vorderasiens, durch die genauere Zeitangabe, die bei manchen der letzteren sehr häufig ist, und durch das Auftreten derselben Dekorationsformen in bestimmten Perioden und in bestimmten Gegenden. Aber auch hier sind der Forschung gewisse Schranken gesetzt, welche nur gar zu leicht übersehen werden und dann zu irrtümlichen Schlüssen veranlassen. Einmal sind gewisse Ornamente schon durch die Technik gegeben; sie kehren daher, oft mit kaum merkbarer Veränderung, in den verschiedensten Zeiten wieder. Sodann zeigt sich in der Kunst des Orients ein ganz außerordentlich konservativer Sinn: die Dekorationsmotive, die wir z. B. in den ältesten Webearbeiten Mesopotamiens finden, haben sich durch Jahrtausende

bis auf die Neuzeit mehr oder weniger treu erhalten, trotz der furchtbaren, fast elementaren Umwälzungen im Völkerleben, die gerade diese Teile des Erdballes wiederholt durchzumachen hatten, und trotz der unruhigen Zustände, die die unvermeidliche Folge davon waren. Die verheerenden Völkerstürme und Kämpfe, die Kunst und Gewerbe aufs tiefste erschütterten und in einer regelmäßigen auf- und absteigenden Bewegung erhielten, haben wiederholt verwandte Erscheinungen auch in den Textilarbeiten hervorgerufen: ein tiefes Verkommen und dann wieder ein langsames Wiedererwachen, das auf Grund der alten Traditionen und Vorbilder sich zu verschiedenen Zeiten auch in ähnlicher Weise in Technik und Muster der Teppiche geltend macht. Dies erschwert, namentlich für die früheren Zeiten, die Erkenntnis, ob dieses oder jenes Muster in einem bestimmten Teppich die verdorbenen, rohen Formen des Verfalles oder die derben primitiven Formen einer eben wieder erwachenden Kunstblüte aufweist. Flüchtige und unverstandene Nachbildungen aus neuerer Zeit werden nicht selten für die Erzeugnisse einer alten primitiven Kunst gehalten, und umgekehrt gelten charakteristische Werke früher Epochen als rohe Nachbildungen späterer Zeit.

Für die Geschichte der Knüpfarbeit hatte man sich ferner viel versprochen von dem Studium der modernen Teppicharbeiten im vorderen Asien; man hoffte, daß man in den Mustern, die jetzt in den verschiedensten Distrikten von Kleinasien, Persien, Turkestan, Transkaukasien und anderen Gebieten Vorderasiens gearbeitet werden, die Tradition der alten Muster allmählich feststellen und dadurch die Orte und Provinzen, in denen diese hergestellt wurden, wieder herausfinden würde. Was bisher nach dieser Richtung geleistet ist, entspricht aber den Erwartungen nicht. Freilich sind es im wesentlichen Ansichten der Händler, die aus den alten Teppichen sofort ein verwandtes, ihnen geläufiges neueres Muster heraus erkennen wollen und danach, ohne jede historische Kenntnis, den Ort, wo das letztere noch angefertigt wird, auch für das ähnliche alte Muster als Entstehungsplatz annehmen. Nach dieser Richtung sind aber Schlüsse nur mit großer Vorsicht zu ziehen und nur, wenn sich für die Knüpfarbeit in der betreffenden Stadt oder Gegend eine jahrhundertelange Tradition nachweisen läßt. Die nomadische Lebensweise mancher Völkerschaften Vorderasiens, die großen Verschiebungen und Wanderungen in einzelnen Zeiten, die furchtbaren Verheerungen, die nicht selten ganze Stämme und ihre Sitze vernichtet haben, wie andererseits die alten wenig veränderten Handelsstraßen und ihr lebhafter Verkehr seit Jahrtausenden lassen von vornherein die Unterbrechung alter Knüpfarbeit in der einen Gegend und zugleich die Wanderung und Fortbildung berühmter Muster in anderen, oft fern abliegenden Regionen wahrscheinlich erscheinen. Daß dies für eine Reihe der interessantesten Typen sich in der Tat nachweisen läßt, werden wir später sehen. Nach dieser Richtung bleibt also einem vergleichenden Studium an Ort und Stelle fast noch alles zu tun übrig.

Als eine der zuverlässigsten und ergiebigsten Quellen für die Kenntnis der vorderasiatischen Kunstteppiche und ihre Entwicklung hat sich bisher das Studium der auf alten Gemälden vorkommenden Exemplare erwiesen. Auch für den vorliegenden Versuch einer kurzen Übersicht über die Entwicklung der

älteren Teppichindustrie in Vorderasien, bei der der Verfasser eigene Vorarbeiten nach dieser Richtung benutzt hat, bildet es nächst den erhaltenen Teppichen selbst die wesentlichste Grundlage. Dieses Studium bietet noch das besondere Interesse, daß wir daraus die Bedeutung kennen lernen, die die Teppiche neben den orientalischen Geweben für das Abendland gehabt haben; nicht nur für das Kunstgewerbe, sondern selbst für die große Kunst, insbesondere durch den Einfluß auf die Entwicklung der großen koloristischen Malerschulen, der venezianischen und teilweise auch der holländischen Schule.

Wie sehr Venedig seit den Kreuzzügen durch seine enge Verbindung mit dem Morgenlande der orientalischen Kunst zugänglich war, ist eine bekannte Tatsache. Ein Blick auf die venezianischen Bilder des 15. Jahrhunderts zeigt uns die Lagunenstadt damals noch in halborientalischem Kleide. In jenen Darstellungen venezianischer Feste und Umzüge, in den zahlreichen Bildern mit Stadtansichten oder Motiven aus dem Innern der Häuser hängen Teppiche des Orients als festlicher Schmuck aus den Fenstern und von den Balkonen herab; Teppiche dienen als Bodenbelag im Privathaus wie in den öffentlichen Palästen und liegen als Decken auf den Tischen; ja sogar die Gondeln werden mit Teppichen überspannt und ausgelegt. Besonders reich waren auch die Kirchen damit ausgestattet: an den Stufen der Altäre, vor den Sitzen der Geistlichen, über den Balustraden lagen die prächtigen Teppiche der Levante und bereiteten auch dem ärmsten Venezianer eine köstliche Augenweide. Wie damals an den Vorbildern der Prachtstoffe, Gläser, tauschierten Metallgefäße, Lederarbeiten und anderer Gegenstände des Hausrats, die seit Jahrhunderten aus dem Osten eingeführt oder durch „türkische“ Handwerker im Türkenquartier Venedigs (später im Fondaco de' Turchi) angefertigt wurden, in Venedig selbst ein blühendes Kunsthandwerk sich entwickelte, so bildete sich gleichzeitig in dieser Umgebung auch das Auge der Maler. Aus einer nüchtern-farblosen Malerei entfaltete sich in wenigen Jahrzehnten die großartigste koloristische Schule, die die Kunst aufzuweisen hat. Wer vertraut ist mit den orientalischen Teppichen des 15. Jahrhunderts, wird vor den Bildern der gleichzeitigen Venezianer in Zusammenstellung und Wahl der Farben die ähnliche Farbenempfindung wie in den Teppichen herausfühlen. Erst die großen Meister des 16. Jahrhunderts, erst Giorgione und Tizian lösten die venezianische Malerei von dieser Abhängigkeit vom Kunstgewerbe des Ostens und machten sie erst völlig frei.

Wie hier die Kunst Venedigs durch die Beziehung zum Orient, insbesondere durch die Farbenstimmung der vorderasiatischen Teppiche, wenn auch nicht hervorgerufen, so doch in ihrer koloristischen Richtung wesentlich bestimmt erscheint, so bewährt der Osten noch zwei Jahrhunderte später bei der Entwicklung der koloristischen Richtung diesseits der Alpen seine eigentümlich belebende Kraft. Dies gilt für die vlämische und in höherem Maße noch für die holländische Schule. Wenn hier schon indirekt durch die Beziehungen zu Spanien im Laufe des 16. Jahrhunderts zahlreiche Produkte des Orients, namentlich auch persische Teppiche, eingeführt waren, so brachten im folgenden Jahrhundert der Handel mit Persien selbst wie die Handelsniederlassungen in Klein-

asien Teppiche in größter Zahl nach den Niederlanden. Wie zahlreich damals in den bürgerlichen Wohnungen persische Teppiche als Tischdecken oder Fußbelag verwendet wurden, beweist ein Blick auf die mannigfachen Darstellungen holländischen Innenlebens. Und zumal bei den Malern gehörten sie zum gewöhnlichen Hausrat, wie man aus dem häufigen Vorkommen orientalischer, verschiedenartiger Muster auf ihren Bildern schließen darf. Wie durch diese farbige Umgebung das Auge des holländischen Künstlers unwillkürlich beeinflußt wurde, so hat auch in England seit jener Zeit das Bedürfnis, das eigene Heim mit orientalischen Teppichen zu schmücken (deren Produktion durch die Engländer selbst in Indien wieder zu neuer Blüte angeregt wurde), den Sinn für Farbe, für kräftiges und harmonisches Kolorit frisch erhalten, während er bei uns in Deutschland längst abhanden gekommen war und in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einer schreienden Buntheit, später einer öden Tonduselei Platz gemacht hat, die erst unsere modernste Kunst zu überwinden sucht, ein Bestreben, zu dem die intensivere Beschäftigung mit der Kunst des Orients nicht am wenigsten beigetragen hat.

Die Annahme, daß uns nur ganz vereinzelte Stücke älterer orientalischer Knüpfarbeit erhalten seien, von der J. Lessing in seiner bekannten, die wissenschaftliche Behandlung dieser Fragen zuerst anregenden Teppichpublikation („Altorientalische Teppichmuster", 1877) ausgegangen ist, und die noch Riegl in seinem Handbuch über „Altorientalische Teppiche (1891) festhält, ist durch die schon genannte großartige Teppichausstellung im Handelsmuseum zu Wien 1891 und kürzlich noch durch die Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München 1910 selbst für ein größeres Publikum widerlegt worden; waren hier doch in der ersteren nahezu 150 und in der letzteren über 200 „antike" Teppiche zur Schau gestellt. Die Fülle und die außerordentliche Mannigfaltigkeit der ausgestellten Beispiele hat jedoch, selbst unter den Fachmännern, keineswegs eine Einigung über die schwierigen Fragen nach Alter und Herkunft derselben herbeigeführt; sie schien bei vielen eher eine fatalistische Ergebung in die Unmöglichkeit, eine Lösung zu finden, zur Folge zu haben. So ungünstig liegen aber die Verhältnisse keineswegs; wir haben immerhin genügend sichere Anhaltspunkte, die uns eine Datierung der Teppiche, wenn auch nicht auf das Jahr und meist auch nicht auf das Jahrzehnt, so doch auf das Jahrhundert eigentlich in allen Fällen gestatten. Freilich muß man, um sich in dieser Hinsicht Klarheit zu verschaffen, zunächst den Ballast zahlloser geringwertiger und nur malerisch gelegentlich noch reizvoller Arbeiten vom Ende des 18. und aus dem 19. Jahrhundert sowie die Nachahmungen neuester Zeit aussondern und über das in Museen, Palästen, Kirchenschätzen, im Privatbesitz und im Kunsthandel noch vorhandene und zu Studien brauchbare Material einen Überblick zu gewinnen suchen.

Wohl die umfangreichste und durch die Zahl sehr früher Arbeiten interessanteste Sammlung altorientalischer Teppiche besitzt die Islamische Abteilung der Berliner Museen, die, gegenwärtig noch im Kaiser-Friedrich-Museum untergebracht, später in das im Bau begriffene Asiatische Museum übersiedeln soll. Von ähnlicher Bedeutung und durch ihre gute Aufstellung nützlich sind die Sammlungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien,

des National-Museums zu München, der Manufacture des Gobelins und des Musée des Arts décoratifs zu Paris, des Musée historique des Tissus in Lyon und des Metropolitan Museum in New York, vor allem aber die Sammlung des Victoria and Albert Museum zu London mit besonders wertvollen Stücken in bester Erhaltung. Reichhaltig sind auch die Bestände des Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand und des Berliner Kunstgewerbemuseums, die beide zu ihren Schätzen einen herrlichen Seidenteppich zählen. Das Kais. Museum in Konstantinopel, das Czartoryski-Museum in Krakau, die Gewerbemuseen in Köln, Dresden, Leipzig und Budapest, das Musée Cluny in Paris u. a. haben wenigstens einzelne gute und interessante Teppiche aufzuweisen. Reich an Prachtstücken sind die Häuser fast sämtlicher Mitglieder der Familie Rothschild, namentlich in Wien und Paris; eine Anzahl vorzüglicher Teppiche besitzen ferner Prof. Friedrich Sarre und andere Berliner Sammler, Dr. Fritz Harck in Seußlitz, W. von Seidlitz in Dresden, Baron Heinrich von Tucher in Nürnberg und vornehmlich einige österreichische Kunstfreunde (Fürst Liechtenstein, Fürst Schwarzenberg, Graf Clamgallas, Dr. Figdor u. a.). In Amerika haben Mr. Williams, Mr. Altman, Mr. Marquard und Mr. Jerkes ansehnliche Sammlungen alter Teppiche zusammengebracht, die jetzt z. T. die Besitzer gewechselt haben. Eine kleine, sehr gewählte Sammlung, darunter mehrere Seidenteppiche, die im Kataloge seiner Versteigerung 1888 abgebildet sind, besaß der Maler E. Goupil, und eine größere Zahl historisch besonders interessanter Stücke befindet sich im Besitze des Verfassers. Auch einzelne Kirchenschätze, namentlich in Italien (der Dom zu Padua, S. Francesco zu Brescia u. a. m.) enthalten noch vereinzelte gute alte Teppiche, wenn auch die Jagd auf solche während der letzten zwanzig Jahre ihre Zahl sehr zusammengeschmolzen hat. Die Lager verschiedener Händler, die noch bis vor wenigen Jahren einen wertvollen Bestand an alten Knüpfteppichen aufzuweisen hatten, sind fast vollständig geräumt worden. Nur die Antiquare Simonetti in Rom, Stefano Bardini in Florenz, Kelekian in Paris und Beghian in Konstantinopel haben noch reiche Bestände an alten Stücken.

Aus dieser Fülle ergibt sich bei näherem Studium eine keineswegs allzureiche Zahl von Typen, die sich mit geringen Änderungen wiederholen und deren Entstehung oder Entwicklung durch zwei bis drei Jahrhunderte an der Hand der Darstellungen auf alten Gemälden sich nachweisen läßt. Einzelne dieser Typen waren so verbreitet und haben sich so lange erhalten, daß sie noch in vielen Dutzenden von Exemplaren vorkommen, während andere ganz vereinzelt auftauchen und vielleicht nur aus besonderen Anlässen entstanden. Zu einer vollständigen Geschichte der Knüpfkunst in Vorderasien reicht nun allerdings dieses Material nicht aus, und vielleicht wird es uns zu einer solchen immer an den nötigen Unterlagen fehlen. Sind doch die uns erhaltenen alten Teppiche fast sämtlich aus dem 16.—18. Jahrhundert; nur einige wenige gehen noch in das fünfzehnte zurück; von Beispielen, die einer noch früheren Zeit zuzuschreiben wären, sind bisher nur zwei oder drei bekannt, die dem 13. Jahrhundert angehören könnten. Bis in diese Zeit, bis in den Ausgang des 13. Jahrhunderts, können wir sie auch auf Bildern und Miniaturen verfolgen. Vereinzelte teppichartige Zeichnungen auf sassanidischen Silberschüsseln oder assyrischen Reliefs lassen sich dagegen ohne weiteres nicht als Knüpfarbeiten ansprechen,

sondern waren vermutlich in Wirktechnik ausgeführt, und die Beschreibungen der alten Schriftsteller über Prachtteppiche des frühen Mittelalters sind zu sehr durch die blumenreiche Sprache des Orients ausgeschmückt, als daß sie eine einigermaßen sichere Vorstellung der Originale hervorzurufen vermöchten. Damit sind aber die Quellen bereits erschöpft, aus denen wir uns über die Vorgeschichte der Knüpfteppiche in Vorderasien näher orientieren könnten; sie geben uns also für eine fortlaufende Entwicklung derselben nur gerade das notdürftigste Gerippe. Unsere Betrachtung kann daher nur für die neuere Zeit den Versuch einer historischen Gliederung in Aussicht nehmen, von der aus wir in das Dunkel der älteren Periode nur einige schwache und unbestimmte Lichtblicke erhalten werden.

Ausgeschlossen von unserer Betrachtung sind alle Arten von Wandteppichen, Kissenbezügen u. s. f., da im Orient der Knüpfteppich wie heute so auch in alter Zeit, von den Behangteppichen der Moscheen abgesehen, ausschließlich als Fußteppich diente. Die kostbaren Teppiche lagen und liegen noch heute in der Mitte der Zimmer, damit der Blick von den an den Wänden herumlaufenden Divans auf diesem Prachtstück, dem Stolz des Hauses, ruhen kann. Der Verkehr im Zimmer geht in der Regel über derbere, schmale Wollenteppiche, die zu den Seiten des mittleren Hauptstückes liegen.

Für die Knüpftechnik sei wie für ähnliche allgemeine Fragen, die das Teppichhandwerk betreffen, auf das sehr gewissenhafte Werk von A. Riegl über Knüpfteppiche verwiesen, aus dem der Vollständigkeit halber hier seine treffliche Beschreibung der Technik wiedergegeben sei:

„Die Knüpfung geschieht überall, wo sie im Orient noch in Gebrauch ist, im wesentlichen auf eine und dieselbe Weise, was schon durch die Einfachheit des dabei zu beobachtenden Handgriffes bedingt ist. Man ergreift zwei nebeneinander hängende Kettfäden, legt einen kurzen Fadenabschnitt (in der Regel aus Wolle) von etwa 5 cm Länge quer darüber und zieht die beiden Enden des Fadenabschnittes erst hinter die Kettfäden und sodann zwischen diesen beiden hindurch wieder an die Oberfläche. Die beiden Enden des Fadenabschnittes ragen somit als ein Doppelbüschel in die Höhe, der durch einfache Umschlingung der zwei Kettfäden an diese letzteren festgebunden ist. Hierauf ergreift man das nächste Paar von Kettfäden und wiederholt denselben Prozeß, und so fort durch die ganze Breite der Kette hindurch.

Hat man auf solche Weise eine Reihe von Büscheln eingeknüpft, so erscheint es notwendig, die Kettfäden, von denen nur je zwei benachbarte vermöge der Umschlingung durch einen gemeinsamen Büschel oder Fadenabschnitt zusammenhängen, mittels eines nach der Art der Leinwandbindung durchlaufenden (in der Regel doppelten) Schusses zu einem festgeschlossenen Gewebe zusammenzufassen. Der eingetragene Schuß wird hierauf an die vorhin eingeknüpfte Reihe von Fadenbüscheln fest angepreßt und auf diese Weise sowohl ein widerstandsfähiges Gefüge erzielt, als auch der Lockerung der Einzelknüpfungen entgegengewirkt.

Zur Erleichterung der Arbeit wird den zur Knüpfung bestimmten Fadenabschnitten eine solche Länge gegeben, daß deren Einschlingung in die Kettenfäden bequem vor sich gehen kann. Es erhöht sich aber sowohl der prak-

tische, als auch der künstlerische Wert eines geknüpften Teppichs, wenn sein Vließ nicht so wie beim eigentlichen Plüsch ziemlich lang gelassen, sondern so wie beim Samt mit der Schere ganz kurz geschoren wird, so daß die Fadenenden nur ganz wenig über die Grundfläche, d. h. die Fadenkreuzungen von Kette und Schuß emporragen. Ein festes Zusammenpressen der Arbeit mittels des Kammes erscheint in diesem Falle um so notwendiger, als bei einem schütteren Gefüge nicht bloß die Schußfäden zwischen den Büschelreihen zutage treten, sondern auch die kurzen Knüpfbüschel sich herauslockern würden "

Die persischen Tierteppiche.

Unter den altorientalischen Teppichen stehen durch ihr kostbares Material, durch Farbenpracht und Schönheit der Zeichnung im Vordergrunde des allgemeinen Interesses die Seidenteppiche mit Tierdarstellungen in reichem Pflanzendekor. Für sie herrscht in bezug auf Zeit und Ort der Entstehung, trotz fehlender Daten und urkundlicher Beweise, ausnahmsweise völlige Übereinstimmung. Sie sind daher zum Ausgangspunkt unserer Betrachtung besonders geeignet.

Das umfangreichste und prächtigste Stück dieser Gattung, heute der berühmteste alte Teppich überhaupt, ist der sogenannte Jagdteppich im Besitz des österreichischen Kaiserhauses. Der „Jagdteppich" (Abb. 1, 2) verdankt seinen Namen der eigenartigen Darstellung in dem großen Innenfelde, die persische Reiter auf der Jagd zeigt. Auf lachsfarbenem Grunde, den zahlreiche Blumen an zierlichen Ranken bedecken (teils von spezifisch persischen Pflanzen, teils edle stilisierte Formen zeigend), bewegen sich Reiter auf der Verfolgung von Löwen, Antilopen, Steinböcken, Hirschen, Wildschweinen, Hasen, Füchsen, Schakalen und anderem Wild. Wie die Reiter durch ihre Kostüme als Perser kenntlich sind, so sind auch die Pferde und ihr Sattelzeug echt persisch, und sämtliches Wild ist in Persien heimisch. In ähnlicher Weise charakterisieren sich die beiden geflügelten Gestalten, die in regelmäßiger Wiederkehr die breite Borte des Teppichs inmitten zierlichen Rankenwerks mit Blumen, Knospen und Blättern auf rotem Grunde ausfüllen, schon durch ihre Tracht als persische „Genien". Darstellung und Auffassung, wie die Stilisierung der Pflanzen, Zeichnung der Tiere und Menschen und ihre Kostüme entsprechen durchaus der Dekoration der Miniaturen, Metall- und Lederarbeiten, sowie anderer Werke der persischen Kleinkunst. Dasselbe gilt von der Disposition des Teppichs: vom Verhältnis des Innenfeldes zu der breiten Borte mit den schmalen Begleiträndern nach innen und außen, und von seiner Zeichnung, dem rundlichen, zackig konstruierten Mittelschild, dessen kleinen Anhängern in der Längsrichtung des Teppichs und den vier, als Viertelausschnitte des Mittelfeldes gedachten Eckzwickeln. Selbst die eigentümlichen Masken (Löwen- und Menschenköpfe) im Innern der großen Blumen, die in der Einrahmung auffallen, kommen in gleicher Weise schon im Mittelalter gelegentlich auch in anderen Zweigen des persischen Kunstgewerbes vor.

In dem großen Mittelschilde und, genau entsprechend, in den vier Eckfüllungen sehen wir auf einem Grunde von rankenden Blumen den Kampf von Fabeltieren dargestellt: zwei mit dem Rücken gegeneinandergestellte Drachen gähnen je einen fabelhaften Riesenvogel an, der auf sie zustößt; diese Darstellung wiederholt sich in der Mitte viermal in geschmackvoller, symmetrischer Anordnung. Mit Persien haben diese phantastischen Geschöpfe nichts zu tun,

Abb. 1.
Seidener Jagdteppich im Besitz des Österreichischen Kaiserhauses.

Abb. 2.
Borte des Jagdteppichs Nr. 1.

der erste Blick zeigt vielmehr, daß sie fast getreu der chinesischen Mythe und Kunst entlehnt sind: der Drache im Kampfe mit dem Vogel Phönix ist eine der häufigsten Darstellungen auf chinesischen Kunstwerken aller Art; ist sie doch das Wappen der Mingdynastie, die seit 1368, durch beinahe drei Jahrhunderte,

China beherrschte. Dieses eine Motiv aus der chinesischen Mythe steht jedoch im Dekor des Jagdteppichs nicht allein; in unscheinbarer Weise durchsetzt den Schmuck der Borte ein eigentümliches, knorpliges, in verschiedener Weise gestaltetes Ornament, das durchaus unpersisch ist; es ist dies eines der wichtigsten Elemente der chinesischen Götterlehre, das Symbol der Unsterblichkeit, das „Tschi". Bald klein, bald zackig, bald massig wie eine Muschel gestaltet, bald bandartig ausgezogen, von stilisierten Wolken und Blitzen umgeben, entspricht es ganz der Darstellung dieses geheiligten Schwammes in echt chinesischer Auffassung. Ein Blick in jede Sammlung chinesischer Kunstwerke aus der Zeit der Mingkaiser und noch später wird dies sofort überzeugend erweisen.

Diesem Prachtstücke im Besitze des österreichischen Kaiserhauses ist ein zweiter Jagdteppich aufs engste verwandt, der etwa die gleichen Abmessungen hat und gleichfalls in Seide und Silber ausgeführt ist: er befindet sich im Besitze des Baron Maurice Rothschild in Paris (Abb. 3) und stammt aus Italien. Um das Jahr 1879 verkaufte ihn der Marchese Torrigiani in Florenz um 150 francs an den Antiquar Stefano Bardini, durch den er später um 30000 francs an Baron Adolphe Rothschild gelangte; heute würde er nahezu eine Million wert sein. Die Einteilung ist die gleiche wie in dem Wiener Teppich. Das Innenfeld zeigt wieder persische Reiter auf der Jagd, wenn auch weniger zahlreich als dort. Das rundliche Mittelschild, mit den gleichen kleinen Ausläufern oben und unten, hat statt der Drachen phantastisch gebildete Panther im Kampfe mit dem Phönix, der in den Eckfüllungen allein dargestellt ist. In der Borte sehen wir statt des Genienpaares in regelmäßiger Wiederkehr je drei ganz ähnliche Gruppen, in denen ein vornehmer Perser von einem Untergebenen bedient wird. Den Grund des Innenfeldes, hier von einer prächtigen, satten grünen Farbe, bedecken Blüten, Knospen und Blätter an magerem Rankenwerk, während die Borte mehr naturalistisch gebildete Sträucher zeigt, blühende Mandelbüsche und magnolienartige Bäume mit bunten Vögeln in den Zweigen, unter denen die Figuren sich bewegen. Das chinesische Tschi fehlt zwar nicht ganz, ist aber versteckt und am Rande der Borte angebracht, in deren äußerer, besonders zierlich stilisierter Pflanzenumrahmung wir flatternde Kraniche bemerken. Auch diese sind, wie ihr Vorkommen auf anderen, verwandten Teppichen noch sicherer ergibt, der chinesischen Sage und Kunst entlehnt.

Ein dritter, dem letztgenannten ähnlicher Jagdteppich, in Seide und Gold, mit sparsamem Tierdekor in rotem Grunde und gelber Borte, findet sich im Königl. Schlosse zu Stockholm. Ein kleinerer, aus „Wollsammet", aus der Sammlung Maciet in Paris (Abb. 4), zeigt schon den Verfall dieser Gattung. Im Innenfelde — ähnlich wie bei der indischen Gruppe — ist die Einteilung ganz fortgefallen; die Zeichnung der Tiere und Pflanzen ist weit flüchtiger und gröber, die Stilisierung der Blumen und Blätter weniger charaktervoll. Das Innenfeld zeigt, wie in den anderen Teppichen, persische Reiter auf der Jagd, in den unteren Ecken den großen Phönix; in der Borte wechselt ein hockender Perser in rundlichem Medaillon mit einem knieenden Genius innerhalb einer großen Blume ab, zwischen beiden je eine Antilope von einem Panther überfallen. In einem Wollteppich aus der früheren Yerkes Collection schließlich finden wir das Jagdmotiv bereits auf das Mittelschild beschränkt; das Feld füllen Tierkämpfe, die

Abb. 3.
Seidener Jagdteppich im Besitz von Baron Maurice Rothschild zu Paris.

auch in der tiefblauen Borte in Rosetten wiederkehren, abwechselnd mit Figurenmedaillons. Ein den vorgenannten nahestehender Figurenteppich, der 1621 in einem türkischen Zelt erobert worden sein soll, war als Leihgabe des Fürsten Sanguschko auf der Petersburger Retrospektiven Kunstgewerbeausstellung 1904. Im Mittelschild zeigt er die sonst in Borten vorkommende breite Arabeske, unterbrochen von vier Figurenmedaillons, in den Anhängern Musikanten und Genien, in den Zwickeln Jäger zu Pferde, im Felde kämpfende Tiere und in der äußerst reichen Borte gegenständige Pfauen, stehende Figuren, den Drachen mit dem Phönix und andere Tierkampfszenen.

Ein durch sein Material, technische Meisterschaft und tadelloseste Erhaltung bis auf die letzte Franze besonders kostbarer großer Seidenteppich, im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand (Abb. 5), zeigt im Innenfelde keine Jagd, sonst aber nächste Verwandtschaft zu den beiden berühmten Jagdteppichen. Er hat durch einen außergewöhnlichen Reichtum an chinesischen Einschlägen neben seinem hohen künstlerischen und dekorativen Wert noch ein besonderes Interesse. Hier fehlen die Eckfüllungen, und das rundliche Mittelschild, das keine Ausläufer hat, nimmt einen verhältnismäßig kleinen Raum ein; es ist mit rankenden Blumen, mit Vögeln darin, und im innersten Stern mit Wolkenbändern geschmückt. Auf dem blumigen rosafarbenen Grunde des Feldes stehen oben und unten jederseits blühende Bäume, in deren Zweigen sich Vögel und Affen wiegen, während an den Wurzeln Tiger und Drachen sich anfauchen.

Als chinesische Elemente machen sich unten flatternde Kraniche zur Seite eines stark mit Tschi durchsetzten Wolkenbandes geltend; auch in den Ecken und in der Mitte finden wir merkwürdig geformte Massen dieses heiligen Schwammes der Chinesen. Am auffälligsten ist aber die Darstellung, die sich beiderseits über dem Mittelschilde findet, dessen gewöhnliche Ausläufer sie nach Platz und Form einnimmt: zwei persische Genien, statt der Krone eine Blume auf dem Kopfe, hocken vor einer Vase mit fächerartigem, mit Blüten verziertem Aufsatz, über dem sich ein phantastischer, mit Blumen und Vögeln dekorierter Baldachin wölbt. Trotz der rein persisch gebildeten und gekleideten Genien haben wir auch hier augenscheinlich die spielende Nachbildung eines chinesischen Vorbildes. Der vasenförmige Tisch mit dem fächerartigen Aufsatze entspricht einer häufigen Darstellung des chinesischen Opfertisches, und die Blumen auf dem Altar haben wir als Umbildungen der chinesischen Kugeln, des Tschintamani, anzusehen. Daß diese Deutung nicht zu gewagt ist, dafür spricht auch der baldachinartige Abschluß der Darstellung, der in seiner fledermausartigen Form wieder ein chinesisches Emblem, freilich unverstanden und spielend, nachbildet. Auf China weist ferner die Dekoration dieses Baldachins: die beiden Enten zwischen Wolken und Tschi-Elementen. Die Borte zeigt große Palmettblüten, durch reiche Wellenbänder mit Tierfüllungen verbunden.

Schon die Darstellungen machen es wahrscheinlich, daß solche Prachtstücke in Seide und Silber für einen persischen Großen, wohl für den Schah selbst, angefertigt worden sind. Ein paar der geschicktesten Arbeiter brauchten mehrere Jahrzehnte zur Herstellung eines solchen Teppichs, der damals schon mit vielen Tausenden bezahlt wurde. Andere so kostbare und umfangreiche Knüpfarbeiten dieser Art sind uns bisher nicht weiter bekannt worden; doch wird aus den

Abb. 4.
Jagdteppich im Musée des Arts décoratifs zu Paris.

Harems des Sultans und anderer Herrscher und Großen Vorderasiens wohl mit der Zeit noch das eine oder andere Stück davon zutage gefördert werden. Eigentliche Tierteppiche ganz verwandter Art, in gleicher Technik und ähnlichem Dekor, nur fast ausnahmslos ohne menschliche Figuren, sind dagegen noch in ziemlich beträchtlicher Zahl erhalten, und zwar mehr in den Palästen der Fürsten und Reichen des Okzidentes und in einzelnen Museen als im Orient selbst. Sie sind der Mehrzahl nach in Seide, zum Teil mit eingewirkten Silber-

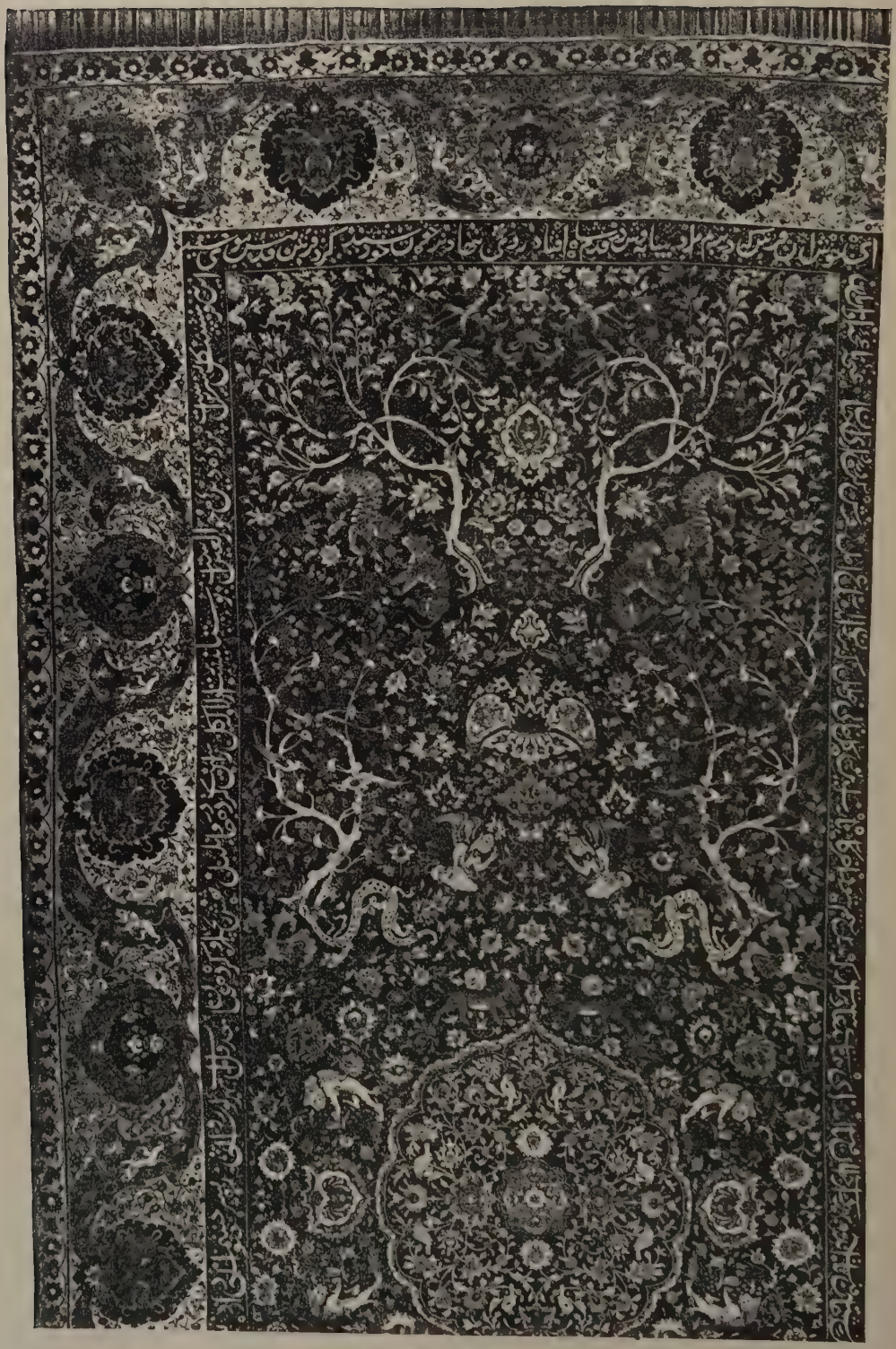


Abb. 5.
Seldener Tierteppich im Museo Poldi-Pezzoli zu Mailand.

fäden, zum Teil auch in Wolle und dann gewöhnlich in größerem Maßstabe ausgeführt.

Ein solcher, zugleich durch seine tadellose Erhaltung ausgezeichneter Seidenteppich von kleineren Abmessungen war durch Fürst Lobanow auf die Wiener Teppichausstellung gegeben, wo er neben dem kaiserlichen „Jagdteppich" die höchste Bewunderung erregte. Jetzt ist er im Besitz des Stieglitz-Museums zu St. Petersburg (Abb. 6 u. 7). Von besonderem Interesse ist uns seine Herkunft aus einem der Paläste des Sultans. Disposition und Dekor sind hier ganz ähnlich wie in den beiden großen Jagdteppichen, nur fehlt die Darstellung von Menschen, die sich eben in vorderasiatischen Teppichen überhaupt nur ausnahmsweise finden. Das Innenfeld enthält hier zwischen zierlichen Blütenranken wilde Tiere: Drachen, Panther, Tiger, Damhirsche und Schakale, einander beobachtend und nachstellend. Den mittleren Stern, von runder, am Rande gewellter Form, füllt reiner Pflanzendekor; die Ecken zeigen Vögel in Blütenranken: Papageien, Fasan und Kranich, vom Falken gepackt. Die Borte enthält große längliche Kartuschen mit monumentalen Inschriften im persischen Talikduktus, abwechselnd mit runden Achtpässen mit Blumendekor und verbunden durch ganz kleine Kreisrosetten mit je einem Tiere; sämtliche Felder und ihre Zwischenräume sind im Grunde mit leichten Blütenranken übersät, die auch die schmalen Begleitränder schmücken. Die Tiere sind hier besonders naturalistisch gehalten und gut gezeichnet, die Pflanzen in Anordnung und Zeichnung von feinstem Geschmack. Die großen Inschriften in der Borte enthalten, wie meist bei solchen Teppichen, nur Zitate aus persischen Dichtern. Neu ist hier das Auftreten des schönen, in der Zeichnung einer ausgebogenen Partisane ähnlichen Blattes, das wegen seines häufigen und langen Vorkommens in der „arabischen" Kunst als „Arabeske" bezeichnet zu werden pflegt. Sie beherrscht im Lobanow-Teppich das Muster des mittleren Schildes wie der runden Medaillons in der Borte. In den Jagdteppichen fehlt zwar diese Arabeske nicht ganz, sie ist aber so untergeordnet und klein, daß sie als solche nicht auffällt. Neu ist sodann auch das „Wolkenband", das im Innenfelde wie in der Borte symmetrisch durch die Blumenranken sich hindurchwindet. Neu freilich auch nur in dieser Gestalt; denn es ist nichts anderes als das chinesische Tschi in bandartiger Entwicklung und geschmackvoller, persischer Stilisierung. Gerade in dieser Form ist es ein besonders beliebter und charakteristischer Bestandteil persischen Dekors in der Zeit der Safiden geworden.

Seidenteppiche der gleichen Art, freilich, dem Charakter der Kunst des Orients entsprechend, stets mit individueller Verschiedenheit in Erfindung und Dekor, sind uns allmählich einige Dutzend bekannt geworden. Die Mehrzahl befindet sich in den verschiedenen Rothschildschen Häusern, bei Baron Maurice und bei Baron Gustave Rothschild in Paris, bei Baron Alfred in Wien, u. s. f. Einzelne Stücke besitzen sodann die kunstgewerblichen Museen in Paris, London, Berlin und St. Petersburg, andere hatten der Kunsthändler Bardini in Florenz, der verstorbene Mr. Alfred Morrison und der Maler Albert Goupil, mit dessen reichhaltiger Sammlung altorientalischer Kunstwerke sie 1888 in Paris versteigert wurden. Einer darunter, jetzt im Musée des Arts décoratifs zu Paris (Abb. 8), ist dem Lobanow-Teppich ähnlich, nur ist die Zeichnung,

Abb. 6.
Seidener Tierteppich im Stieglitz-Museum zu St. Petersburg.

Abb. 7.
Detail des Teppichs Nr. 6.

Abb. 8.
Seidener Tierteppich im Musée des Arts décoratifs zu Paris.

namentlich im mittleren Schilde, noch strenger stilisiert. Hier finden wir neben den Drachen, die in pikanter Weise als Abschluß der Eckfüllungen benutzt sind, das fabelhafte chinesische Kilin in seiner hirschartigen Form; und zwar sowohl einzeln wie im Kampfe mit einem löwenartigen Ungetüm, das nichts andres als die von Korea nach China übertragene Form des Kilin zu sein scheint. Dasselbe Muster, in allen Einzelheiten identisch gezeichnet, aber in Wolle geknüpft, kehrt in einem Teppich der nunmehr aufgelösten Yerkes Collection wieder. Ein verwandtes Exemplar, im Czartoryski-Museum in Krakau, zeigt eine wesentliche Abweichung nur in der Borte, die mit Tieren belebt ist, während die Inschriften sich auf den inneren Begleitrand beschränken. Deutlich tritt der ostasiatische Einschlag dann namentlich in einem in Farbe und Dekor besonders prächtigen Stücke des Berliner Kunstgewerbemuseums (Abb. 9; vom Verfasser dem Museum überlassen) hervor. Das Innenfeld zeigt auf blumigem Grunde kämpfende Tiere: Löwen, Tiger und Panther, die Steinböcke und Antilopen zerreißen, dazwischen wieder das Löwentier das Hirschkilin würgend; im mittleren Sterne, in reizvoller Anordnung um volle Blumen, viermal den Drachen im Kampfe mit dem Phönix, in den Eckfüllungen je drei Vögel auf Blütenranken. In der tiefgrünen Borte wird jede große Palmettblume von ein paar Goldfasanen eingerahmt, welche die Beeren an den Ranken picken, auf denen sie sich bewegen; in dieser Bewegung ergeben sie eine Silhouette, die auf anderen Stücken in eine interessante Wellenbandform umstilisiert erscheint (vgl. Abb. 5). Die innere Einrahmung der Borte zeigt das Wolkenband mit einer offenen Blüte wechselnd. Dieser Teppich ist ganz aus Seide; auch die Eckfüllungen, deren Grund bei dieser Art meist mit Silber- und Goldfäden durchwirkt ist, haben hier einen Fond von goldgelber Seide. An geschmackvoller Disposition, großer und stilvoller Zeichnung der Tiere und Blüten, wie an Kraft und Harmonie der reichen Farben, ist dieses Exemplar, zu dem das Metropolitan Museum ein Gegenstück (aus der Sammlung Altman) besitzt, eines der schönsten, die uns erhalten sind.

Ein anderer Seidenteppich, wiederum im Musée des Arts décoratifs in Paris (Abb. 10), gleichfalls aus der Goupilschen Sammlung stammend, ist dem Lobanow-Teppich bis auf das eigenartige große ovale Mittelschild eng verwandt. Dieses zeigt ein Kreuz, mit ornamentalem Mittelstück und je einem Pfauen in den vier Armen, ringsum einen Außensaum mit einzelnen Zweigen oder Bäumchen voll Blüten oder Früchten; die Kartuschen der Borte sind hier mit Talikschrift gefüllt. Ähnlich disponiert, aber viel reicher ist der Tierteppich von Mr. Baker in Newyork. Weiter nennen wir einen Teppich in der Sammlung der Chambre de Commerce zu Lyon aus Wollensammet, mit etwas eingewirktem Silber, der fast genau die gleiche, wenn auch nicht so fein durchgebildete Borte hat, wie der Mailänder Teppich mit den Genien; in dem schön geformten Mittelschild, mit Ausläufern an den Langseiten, von fledermausartiger Form, bilden vier Enten zwischen Tschis das Zentrum, um das sitzende Personen und dienende Genien gruppiert sind. Dasselbe Motiv mit geringen Variationen findet sich in einem schönen Stück der Sammlung Yerkes wiederholt. Ein verwandter, kleinerer Teppich, der kürzlich in das Newyorker Metropolitan Museum gelangte, zeigt in der großen runden Mittelfüllung (eben-

Abb. 9.
Seidener Tierteppich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Abb. 10.
Seidenteppich im Musée des Arts décoratifs zu Paris.

falls um ein kleines Mittelstück mit Enten) eine zwischen Blumen gelagerte Gesellschaft; ringsum im Innenfeld zwischen Blumenranken allerlei Tiere, meist aus der chinesischen Fabelwelt.

Abgesehen von denjenigen Stücken, bei denen es sich nur um eine Ausführung dieser oder jener Seidenmuster in einem weniger kostbaren Materiale handelt, haben auch die Wollenteppiche bis zu einem gewissen Grade einen eigenen Stil ausgebildet; sie sind in der Zeichnung kräftiger, eckiger und zuweilen derber als jene, nicht nur infolge der gröberen Knüpfung, sondern oft auch, weil sie einer etwas früheren Zeit der Safidenkunst angehören, für die ein herber Dekor, eine großzügige Stilisierung und eine kräftige Farbengebung bezeichnend sind. Sind jene prächtig, einschmeichelnd und selbst hinreißend, so sind diese dafür ernst und großartig. Arbeiten dieser Art sind fast

ebenso selten wie die Seidenknüpfereien der Safiden, vielleicht, weil sie weniger beachtet oder schlechter aufbewahrt wurden. Daß sie aber zu ihrer Zeit nicht in geringerer Achtung standen, beweist die Schenkung eines solchen Stückes durch Schah Tahmasp I. an die Grabmoschee seiner Dynastie in Ardebil im Jahre 1539.

Einen dieser Teppiche besitzt die Sammlung der Manufacture des Gobelins in Paris, bei dem in der Borte ein ganz ähnliches Muster wiederkehrt, wie auf dem des Fürsten Lobanow; in den beiden Ausläufern des Mittelschildes stehen sich je zwei Pfauen gegenüber. Ähnlich, aber etwas herber in der Zeichnung, sind zwei andere, größere und unter sich fast übereinstimmende Wollenteppiche, der eine im Besitze des Grafen Boucqoi in Wien (Abb. 11), der andere im Berliner Kunstgewerbemuseum. In letzterem hat das große rosafarbene Mittelschild eine ähnliche Zeichnung und die Borte hat fast die gleiche Einteilung in längliche und quadratische (hier als richtige Vierpässe gestaltete) Felder, die mit reinem Pflanzendekor gefüllt sind. Das weiße Innenfeld (mit vereinzelten, jedoch roh gezeichneten Tieren, darunter auch das Kilin) ist, obgleich die Eckfüllungen fehlen, dadurch sehr eingeschränkt, daß sich hier an das Mittelschild nach den Langseiten zu je ein längliches und davor ein herzförmiges Feld anschließen. Die Färbung dieses Teppichs, dessen strenges Muster von großem Stilgefühl zeugt, ist ebenso reich wie harmonisch. Dasselbe gilt von dem genannten Exemplar des Grafen Boucqoi und von einem 1892 im Pariser Kunsthandel befindlichen, dessen Verbleib ungewiss ist, dem schönsten von allen.

Schon stärker abweichend von den Seidenteppichen ist eine eng zusammengehörige Gruppe, von der sich Beispiele im Berliner Kaiser Friedrich Museum, in der Kathedrale zu Krakau, beim Fürsten Adolf Schwarzenberg, weitere bei Mr. Williams in Newyork und bei Bardini in Florenz befinden. Der Berliner Teppich (Abb. 12), zu dem in Schloß Windsor sich ein genaues Gegenstück befinden soll, war früher in einer alten Synagoge von Genua. Da in den Eckfüllungen des Innenfeldes Figuren angebracht waren, welche gegen das jüdische Verbot der Wiedergabe menschlicher Gestalten verstoßen, wurde leider an beiden Langseiten ein etwa 40 cm breites Stück des Innenfeldes bis zur Borte weggeschnitten und letztere dann nur teilweise wieder befestigt. Dem Umfange entsprechend ist das Muster sehr groß und reich, Disposition und Zeichnung sind von vollendetem Raumgefühle und feiner Stilisierung und die reiche Färbung ist ebenso kräftig wie harmonisch. Charakteristisch für diesen Teppich, den bisher betrachteten gegenüber, ist zunächst schon die Gestaltung des Innenfeldes als ein Wald von Bäumen, Sträuchern, Blumen, die aus dem weißen Grunde hervorsprießen und von allerlei Tieren belebt sind. Bei dem Jagdteppich im Besitze des Kaisers ist freilich der lachsrote Grund in ähnlicher Weise mit blühenden Kräutern besät; diese wirken aber zwischen den großen Reitern und Tieren fast nur wie der blumige Hintergrund in den übrigen bisher genannten Teppichen. Hier dagegen sind die stattlichen Bäume und Sträucher mit ihrer Fülle von Blüten, Blättern und Früchten fast die Hauptsache. Eigentümlich ist sodann die Disposition des Mittelschildes mit seinen Ausläufern, die hier nicht nur durch die Färbung, sondern auch durch die reiche Konturierung und den mannigfaltigen Schmuck

Abb. 11.
Wollener Tierteppich im Besitz des Grafen Boucqoi zu Wien.

Abb. 12.
Persischer Wollenteppich mit Tieren im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

mit Tieren und Blüten besonders stark hervorgehoben sind. Dasselbe gilt von den Eckfüllungen.

Von besonderem Interesse sind die Einzelheiten der Zeichnung. Im weißen Innenfelde sehen wir sämtliche chinesische Fabeltiere, die uns vereinzelt auf den bisher genannten Tierteppichen begegnet sind: zu oberst den Phönix, welchen das Löwen-Kilin anfaucht; darunter, nach diesem ängstlich sich umwendend, das hirschartige Kilin; zur Seite am Fuße zweier hoher Zypressen den Drachen. Nach der Mitte zu treffen wir ausschließlich Tiere des vorderen Asiens, Löwe, Panther, Stier, Damhirsch, Steinbock, Schakal, Hase, Hund, auf den Bäumen Affen und Singvögel. Alle diese Tiere sind nicht im Kampfe, sondern grasend oder sich beobachtend und anknurrend dargestellt. Die Bäume und Sträucher, unter oder auf denen sie sich bewegen, sind gleichfalls trotz ihrer Stilisierung meist zu erkennen: Platane, Zypresse, Mandelbaum, Mispel usf.

Noch eigentümlicher ist die Zeichnung des Mittelschildes und der Eckfüllungen. Ersteres ist ganz angefüllt mit schreitenden, fliegenden und aufflatternden Kranichen zwischen phantastisch verknoteten Bändern von verschiedener Form. Diese Verknotungen lassen sich deutlich als der chinesische Schwamm, das Tschi, erkennen; sie sind hier offenbar in ihrer bandartigen Aneinanderreihung und gewundenen Form, wie in China, als symbolische Darstellung der Wolken gedacht. Wie auf älteren chinesischen Darstellungen sind sie teils geballt, teils ganz dünn und lang gezogen und mit geschürzten Bandansätzen versehen. Das abweichende kleinere, wenig gewundene Band mit zackigen Auswüchsen, das sich unter den stehenden Kranichen wiederholt, ist wohl als Blitz aufzufassen. Die Anhäufung mongolischer Embleme legt es nahe, dieselben ganz auf Ostasien zurückzuführen; dies wird durch den Vergleich mit rein chinesischen Bildwerken außer Zweifel gesetzt. Wie das Tschi, so sind dem Chinesen nämlich auch die Kraniche Symbol der Unsterblichkeit, und aus gleicher Anschauung sind Hirschkälber als Symbol des langen Lebens zwischen den Kranichen lagernd angebracht. Rein chinesisch war auch die Darstellung, welche sich in den vier Ecken wiederholt; das zeigt schon die untere Hälfte derselben, die allein erhalten ist. Wir erkennen eine Figur im langen chinesischen Rock und chinesischen Schuhen mit hohen Sohlen; sie steht vor einer anderen, hockenden Person, von welcher nur der untere Teil des Gewandes erhalten ist, unter dem ein nackter Fuß hervorsieht. Der Raum zwischen den Figuren ist auch hier durch eigentümliches Bandwerk ausgefüllt, welches mehr verschlungen und eckiger gestaltet ist als im Mittelschild, und auch die knotenartigen Tschi-Bildungen nicht oder doch nicht deutlich erkennen läßt. Es ist möglich, daß wir auch hier auf die Darstellung von chinesischen Wolken (vielleicht auch Blitzen) zu schließen haben. Besonders bemerkenswert sind die drei von dem Bande eingeschlossenen Kugeln unterhalb der stehenden Person. Daß sie ihre besondere Bedeutung haben, beweist ihr Vorkommen als Hauptmotiv der Dekoration bei einzelnen ganz abweichenden Teppichen (vgl. Abb. 73). Die Kugeln sind auch dort zu drei gehäuft und in derselben Weise zusammengestellt wie im großen Berliner Tierteppiche. Die Anbringung dieses Symbols in Verbindung mit chinesischen Figuren ist wiederum am wahrscheinlichsten für die Deutung des Ganzen auf China geltend zu machen. Dafür sprechen

Abb. 13.
Wollener Tierteppich im Besitz des Fürsten Schwarzenberg zu Wien.

schließlich noch die parallelen, etwas gewundenen Bänder, deren häufigeres Vorkommen in sehr verschiedenartigen Teppichen wir nach dem oben Gesagten aus mongolischen Überlieferungen zu erklären haben, mögen sie nun als Wolken, Wellen oder Blitze (Feuer) zu verstehen sein. In solcher Beziehung aber würden die Kugeln nichts weniger als das Tschintamani, das heilige Symbol der Lehre Buddhas, darstellen, welches so häufig in der verschiedensten Weise auf chinesischen Bildwerken sich wiederholt.

Auf der Wiener und Münchener Ausstellung lernte man sodann als ein trefflich erhaltenes Stück derselben Gattung den Teppich des Fürsten Adolf Schwarzenberg kennen (Abb. 13). Bei etwas kleineren Dimensionen erscheint hier das Mittelstück mit seinen Ausläufern wesentlich eingeschränkt und die Eckfüllungen sind fortgefallen. Das Gestrüpp von blühenden Bäumen und Büschen im Innenfelde (auch hier sind Zypressen, Platanen und Obstbäume zu erkennen) enthält nur wenige Tiere: Löwen, Panther und Vögel, in den Ecken den Phönix mit einem kleinen Vogel im Schnabel. Im Mittelschilde zeigt ein kleines inneres Feld vier Entenpaare auf Wellen (oder Wolken), außen die große Arabeske, bandartig ausgebildet, auf einem Grunde von kleinen Blüten an zierlichen Ranken. In dem kleinen, länglichen Felde, welches sich beiderseits an das Mittelstück ansetzt, sind zwei Pfauen dargestellt, wie wir sie schon in mehreren der vorgenannten Teppiche kennen lernten. Die Borte ist sehr eigenartig gezeichnet: durch eine eckig gebildete Wellenlinie, welche sich durch die ganze Breite reziprok hindurchzieht, wird sie in wechselnde Felder mit weißem und rotem Grunde geteilt, die mit zierlichem Rankenwerke, mit Blüten und Blättern und Vögeln zwischen denselben gefüllt sind. Wolkenbänder von magerer, besonders reiner, chinesischer Bildung, gehen durch die ganze Borte: sonst kommt das Tschi-Element in diesem Teppiche aber nur in den Ecken des Innenfeldes neben dem Phönix vor. Die vollen Blumen der Borte haben im Innern kleine Masken von Löwen und Panthern, letztere im Profil; im Berliner Teppiche finden sich solche Masken viel seltener (im Mittelschild und in seinen Ausläufern). Etwa dieselbe Borte zeigt der genannte Teppich von Mr. Williams, dessen schöner, grüner Grund ähnlich belebt ist wie der des Krakauer Stückes, das indes ein gelbes Innenfeld bei roter Borte aufweist und in der Zeichnung zwischen den beiden ausführlicher beschriebenen steht.

Wohl den großartigsten und stilvollsten Teppich dieser Richtung besitzt das Victoria and Albert Museum zu London (Abb. 14 bis 17). Hier fehlt seltenerweise das große Mittelschild; an seiner Stelle findet sich nur ein ganz kleines, rundes, weißes Medaillon mit Fischen, über und unter dem sich die große schöne Zeichnung entwickelt: in der Mitte ein größeres rundes, leicht ausgeschweiftes Schild mit magerem Pflanzendekor auf schwarzem Grunde; darüber und darunter eine große chinesische Vase mit Blumen, auf drei Löwensäulen stehend und von zwei Drachen gehalten, der Bauch mit ein Paar gegenüber gestellten Gänsen dekoriert; nach der Seite setzen sich schräg vier kleinere ovale Ausläufer an das große Schild an, in denen auf schwarzem Feld ein paar Enten zwischen Blumen und Wolkenbändern flattern. Der Grund des Mittelfeldes ist rotbraun und mit einzelnen Bäumen (blühenden Mandeln und fruchtbeladenen Granaten) dekoriert, zwischen denen sich wilde Tiere und

Abb. 14.
Wollener Tierteppich im Victoria and Albert Museum zu London.

Fabelwesen bewegen und in deren Zweigen Vögel sich wiegen. Die breite Borte (Abb. 17) zeigt wieder die wellenartige Zeichnung, so daß die eine Seite (auf schwarzem Grund) gewissermaßen die Matrize der anderen (auf braunrotem Grund) ist; zwischen magerem Rankenwerk wechseln in schwarzem Feld paarweise, sich angähnend, der Drache mit dem Fohu, und Löwen, die Stiere oder Antilopen würgen. Die äußere Einrahmung dieser breiten Borte zeigt in dem Rankenwerk auf gelbem Grunde Masken verschiedener Tiere. Dem großen herben Stil in der Zeichnung und in der Bildung von Pflanzen und Tieren, die besonders strengen chinesischen Charakter tragen, entspricht die reiche kräftige Farbenskala, in der das tiefe Schwarz bestimmend ist. Wir haben in diesem Teppich zweifellos eine der frühesten Arbeiten aus der Safidenzeit vor

Abb. 15.
Ausschnitt aus dem Teppich Nr. 14.

Abb. 16.
Detail des Teppichs Nr. 14.

uns, die sich zu den späteren Seidenteppichen ähnlich verhalten wie etwa in Italien die Kunst des Quattrocento zu der des Cinquecento.

Wesentlich abweichend sind einzelne seltene große Wollenteppiche, in welchen das innere Feld nicht die große Disposition der bisher genannten Beispiele zeigt, sondern in lauter kleine, regelmäßig wiederkehrende Felder geteilt sit, in denen ornamental behandelte Tiermotive mit einzelnen Blütenzweigen oder Blumen wechseln. Ein besonders wertvolles Stück dieser Art ging aus dem Besitze von Adolf Thiem in die Sammlung von Mr. Jerkes in New York und aus dieser in das dortige Museum über (Abb. 18). Größere, runde Felder

Abb. 17.
Detail des Teppichs Nr. 14.

mit leichter Ausbuchtung enthalten auf lichtblauem Grunde die Darstellung des Kampfes zwischen Drachen und Phönix; in anderen mit schwarzem Grunde bewegen sich Löwen zwischen Ranken; die kleineren herzförmigen Medaillons wiederum zeigen in blauem oder rosafarbenem Felde flatternde Kraniche zwischen Blumenranken oder runde Rankenornamente mit Blüten. Die schöne große

Abb. 18.
Wollenteppich mit Kartuschenmuster im Metropolitan-Museum zu New-York.

Borte mit rosafarbenem Grundton hat lange Kartuschen in blaßblauer Farbe, abwechselnd mit kleinen schwarzen Rosetten, die wieder das Wappen der Ming (den Phönix im Kampfe mit dem Drachen) zeigen, während erstere in geschmackvollster Weise mit Arabesken und Wolkenbändern über Blumenranken gefüllt sind.

Einen ähnlich gegliederten, gleichfalls sehr eigenartigen und schönen Teppich hatte die Gräfin Clam-Gallas auf die Wiener und die Münchener Ausstellung geliehen (Abb. 19). In den kleinen Abteilungen des Innenfeldes wechseln hier je ein paar Pfauen und Fasanen, sich gegenüberstehend, mit Zweigen (oder Bäumchen) voll Blüten und Früchten und anderen Motiven ab, die in analoger Weise besonders reich in hellen, zarten Farben gehalten sind. Diese Auflösung des Innenfeldes in eine Reihe regelmäßig gegliederter Medaillons geht auf eine ältere Stufe der Knüpfarbeit zurück, die wir später kennen lernen werden.

Wieder in anderem Sinne abweichend und doch durch Zeichnung und Dekor deutlich als Arbeiten der Safidenzeit charakterisiert sind einzelne in besonders enger Knüpfung ausgeführte Teppiche, deren Mittelfeld ohne jede Einteilung einzelne Tiere oder Gruppen von Tieren enthält. Entweder bewegen sich diese zwischen stilisierten Blumenranken, oder das Innenfeld ist bildartig als Wiese oder Wald mit allerlei bunten Tieren gegeben. Von ersteren, die noch im 16. Jahrhundert entstanden sind, besitzt Prof. Sarre in Berlin ein hervorragendes, prächtig erhaltenes Stück (Abb. 20, früher in der Sammlung A. Thiem); ein zweites Exemplar davon kam aus der Sammlung Jerkes in das Metropolitan Museum zu New York. Das Bruchstück eines hervorragend schönen Teppichs dieser Art, der in Feld und Borte mit mehreren der bisher besprochenen Stücke Analogien aufweist, ist im Österreich. Museum (Abb. 21), ein anderes im Nordböhm. Gewerbemuseum zu Reichenberg, ein drittes stellte der Hofantiquar Böhler 1910 in München aus.

Die verschiedenen Arten von Tierteppichen, welche vorstehend nach ihren typischen Verschiedenheiten zusammengruppiert sind, ohne daß damit eine erschöpfende Besprechung des erhaltenen Bestandes derselben gegeben sein sollte, haben trotz dieser mannigfachen Abweichungen voneinander doch so viel verwandte Eigentümlichkeiten, daß ihre Entstehung in der gleichen Periode sowie in nicht sehr weitem örtlichen Abstand voneinander schon dadurch wahrscheinlich erscheint. Ihre gemeinsame Zugehörigkeit zu der ostislamischen Kunst im allgemeinen verraten sie durch ihre Einteilung und die durchgehende Verwendung bekannter oder wenigstens in dieser eigenartig umgebildeter Dekorationsmotive, namentlich der Arabeske und der vollen, bald als Palmette, bald als Granate bezeichneten Blume, die ursprünglich als Lotosblume gedacht war. Daß sie speziell in Persien entstanden, bezeugt das Vorkommen von menschlichen Figuren in diesen Teppichen, bezeugen die Kostüme dieser Figuren und ihre Hantierungen, wie die dargestellten Tiere, vor allem aber der künstlerische Charakter des ganzen Dekors, welcher mit dem der persischen Miniaturen, Lederarbeiten, Fliesen und anderer Werke der Kleinkunst die allernächste Verwandtschaft hat.

Aus der Übereinstimmung mit diesen Nachbartechniken, deren Datierung (namentlich bei den Miniaturen) weniger Schwierigkeiten bietet, läßt sich auch die Zeit der Entstehung dieser Gattung von Teppichen feststellen: sie gehören der Dynastie der Safiden an (1502—1736), welche die persische Kunst zu hoher Blüte führte, nachdem sie sich durch eine Reihe schwerer Kämpfe befestigt hatte. Dieser Zeitangabe entsprechen auch die hier und da vorkommenden,

Abb. 19.
Wollenteppich mit Kartuschengliederung im Besitz der Gräfin Clam-Gallas in Wien.

Abb. 20.
Wollener Tierteppich der Sammlung Sarre im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Abb. 21.
Persischer Tierteppich im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

im persischen Duktus jener Periode gehaltenen Inschriften; ihre Bestätigung findet sie aber außerdem in dem Vorkommen chinesischer Motive im Dekor. Sie erklären sich nicht etwa aus dem Mangel an eigener schöpferischer Begabung für die Kunstsprache oder lediglich aus der Entlehnung und Verarbeitung irgendwelcher fremder Motive, die ja für die persische wie für die islamische Kunst überhaupt bezeichnend ist: es handelt sich vielmehr, abgesehen von den Traditionen der vorangegangenen Mongolenzeit, um eine zielbewußte Kunstpolitik der Safiden, die — voran Schah Abbas der Große — für die blühende chinesische Kunst ihrer Zeit eine besondere Verehrung hegten. Wir finden die gleichen chinesischen Embleme daher auch in den übrigen Zweigen der persischen Kleinkunst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts bis weit in das 17. hinein; nirgends freilich treten sie so zahlreich, so häufig und so rein auf wie gerade in den Knüpfarbeiten. Einzelne solcher chinesischer Motive werden fast durch zwei Jahrhunderte für Persien, und darüber hinaus auch für Kleinasien und Armenien, charakteristische Dekorationsformen der Teppiche überhaupt. Dies gilt namentlich von dem „Wolkenband", das mit oder ohne die ursprünglichen Schwammbildungen (das Tschi) in allen vorderasiatischen Knüpfwerken auftaucht. Sodann ist die Darstellung verschiedener mongolischer Fabeltiere, namentlich des Kilin, des Phönix und des Drachens, häufig genug über Persien hinausgedrungen. Gelegentlich finden sich ferner, wie wir sehen, die buddhistischen Kugeln (das Tschintamani), das Fledermausornament und ein als Blitz oder Wolken gedachtes Motiv.

Von diesen allgemeinen Gesichtspunkten aus wird man die persischen Jagd- und Tierteppiche zu verstehen suchen müssen. Wie man sich im einzelnen ihre Verteilung auf die verschiedenen Landstriche, auf diese oder jene Manufaktur in einer früheren oder späteren Phase zu denken hat, darüber dürfen wir uns ein abschließendes Urteil noch nicht anmaßen.

Persische Teppiche mit Pflanzenmustern.

In den Tierteppichen des 16. Jahrhunderts ist das Innenfeld fast regelmäßig in derselben großen Weise eingeteilt: in einen mittleren Stern, mit einem oder zwei angehängten Medaillons an den Langseiten, und Felder in den Ecken, die sich oft als Viertelausschnitt des mittleren Sternes darstellen. Das Ganze ist mit Ranken von Blüten und Blättern überzogen, worin sich Tiere und Figuren gewissermaßen wie auf blumiger Wiese bewegen. Wenn man sich die Tiere fortdenkt, so bleibt ein zierlich verschlungener Dekor von Blüten, Knospen und Blättern an schlanken Stengeln, der in mehr oder weniger regelmäßiger Weise in das groß gehaltene allgemeine Muster hineingezeichnet ist. Ganz ähnlichen Dekor, ohne alle Darstellungen von Lebewesen oder doch mit ganz untergeordneter Anbringung einzelner kleiner Tiere, zeigt uns nun eine beträchtliche Zahl unter sich nahe verwandter Medaillonteppiche, die sich in zwei Gruppen scheiden lassen. Die ältere hat bei übereinstimmender Einteilung und Musterung, wie sie für jene Tierteppiche charakteristisch sind, das Rankenwerk mit den Blüten, Knospen und Blättern zum ausschließlichen Motiv für die Dekoration gemacht und zeigt dieselben in strengerer Weise stilisiert. Durch großen Sinn für Raumdisposition, durch klare Zeichnung, durch Geschmack in Bewegung und Entwicklung des großen Musters, durch stilvolle Bildung der Blüten und Blätter, durch Reichtum und Feinheit der Färbung sind diese Teppiche denjenigen mit Tierdarstellungen fast noch überlegen; im Material sind sie weniger kostbar, d. h. sie sind wohl ausnahmslos in Wolle geknüpft. Dem großen reichen Muster entsprechend, haben sie meist mehr oder weniger bedeutenden Umfang. Durch Inschriften charakterisierte Stücke scheinen sich nicht unter den erhaltenen Beispielen zu befinden. Auch bieten uns ältere Gemälde keinen Anhalt für ihre Datierung, da solche Teppiche nicht darin vorkommen.

Für die Zeit ihrer Entstehung gibt jedoch der Vergleich mit datierbaren Knüpfarbeiten, sowohl solchen mit Tierdarstellungen wie anderen verwandter Art, genügenden Aufschluß. Die strengere Stilisierung in Muster und Zeichnung, das regelmäßige Vorkommen der Arabeske in verschiedenen Variationen, wie die Vorliebe für Farben, welche gleichfalls für die ältere Zeit charakteristisch sind (namentlich für den weißen und den gelben Grund), weisen ihre Anfertigung in eine den meisten Tierteppichen noch vorausgehende Zeit, d. h. in den Anfang des 16. und ans Ende des 15. Jahrhunderts. Die auffallende Verwandtschaft mit jenen notorischen Safidenteppichen, zumal auch in der Borte, macht zudem ihre Entstehung in Persien zweifellos. Diese Annahme wird dadurch noch unterstützt, daß sich gelegentlich vereinzelte Tiere, wenn auch unscheinbar, in die Zeichnung verirrt finden; so namentlich in einem sehr schönen

frühen Stück des Berliner Kunstgewerbemuseums. Dieselbe Sammlung besitzt auch ein gutes Exemplar mit dem gewöhnlichen Muster; ein kleinerer, besonders schön disponierter Teppich dieser Art befindet sich im Kölner Kunstgewerbemuseum, zwei andere weist das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin auf. Verschiedene der prächtigen, ganz großen Stücke, die der Antiquar Bardini in Florenz aus italienischen Kirchen erworben hatte, sind in die Sammlungen des Freiherrn von Tucher und von Mr. Jerkes in New York übergegangen (Abb. 22). Einen dieser Teppiche, den großartigsten im Muster, leider an den Schmalseiten der Borte beraubt, kannte der Verfasser noch in der Kirche S. Salvadore zu Venedig. Ein Exemplar, von dessen Borte leider auch nur das innere Band erhalten ist, befindet sich in der Sammlung der Manufacture des Gobelins zu Paris (Abb. 23); hier ist der sehr schön gezeichnete große innere Stern auf rotem Grunde der wichtigste Teil. In den Rankendekor der Eckzwickel finden wir kleine Vögel verstreut, die aber aus dem ornamentalen Gesamtbilde keinenwegs herausfallen.

Anklänge an die Kartuschenteppiche des Metropolitan-Museums und der Gräfin Clam-Gallas (Abb. 18 u. 19) finden wir in einem von den soeben besprochenen etwas abweichenden Teppich des Victoria- und Albert-Museum zu London wieder, vielleicht des größten, der aus älterer Zeit erhalten ist (er mißt 11,52 : 5,34 m) (Abb. 24 u. 25). Auf dem dunkelblauen, ganz von zierlichen Ranken mit stilisierten päonienartigen Blumen in verschiedener Größe und Form und kleinen Blüten bezogenen Innenfelde liegt ein zierlich umränderter Stern von mäßiger Größe mit Blütenranken, Arabesken und Wolkenbändern auf gelbem Grund dekoriert, an dessen zackigen Ausladungen sechzehn verschiedenartige kleine Ovale wie Lampions ansetzen; von dem mittleren in der Längsachse hängt dann noch eine große Ampel herunter. Die Ecken sind der Mitte entsprechend verziert. Die Borte, von elegant gezeichneten, schmalen Begleiträndern eingefaßt, zeigt auf schwärzlichem Grunde wechselnd längliche und runde Medaillons mit Blütenranken und Wolkenbändern. Der außerordentliche Reichtum des besonders sauber gezeichneten Dekors wirkt in der großen Fläche und bei den prächtigen, harmonischen Farben keineswegs unruhig. Ganz einzig steht dieser Teppich unter allen alten Knüpfarbeiten bisher durch das Datum da, das auf einem kleinen weißen Schilde am Ende des Mittelfeldes, dicht an der Borte, angebracht ist; danach ist er im Jahre 1539 n. Chr. gearbeitet. Wertvoll ist er außerdem dadurch, daß wir ausnahmsweise auch über seine Herkunft orientiert sind: er befand sich bis vor etwa zwanzig Jahren in der Grabmoschee der Safiden zu Ardebil (im westlichen Persien), für die ihn der Schah Tahmasp anfertigen ließ. Seine Entstehung in Kaschan ist durch die Inschrift gesichert und damit zugleich ein Beweis mehr erbracht für die Herkunft aller bisher besprochenen Gattungen aus Persien, wie er andererseits für die Datierung derselben in das 16. Jahrhundert den zuverlässigsten Anhalt bietet. Ebenfalls von großen Abmessungen und von verwandter Zeichnung, gewissermaßen ein Übergangsstück von dem eben beschriebenen zu den bescheideneren Teppichen dieser Gruppe ist ein Exemplar, das lange in einer Moschee in Konstantinopel lag und von F. R. Martin (Tafel 2) publiziert wurde.

Abb. 22.
Persischer Wollenteppich, früher im Besitz von Charles T. Jerkes in New-York.

Abb. 23.
Persischer Wollenteppich in der Sammlung der Manufacture des Gobelins zu Paris.

Abb. 24.

Persischer Wollenteppich vom Jahre 1539 im Victoria and Albert Museum zu London.

War bei den für einen heiligen Ort bestimmten Prachtteppichen die Unterlassung figürlicher Darstellungen eine selbstverständliche Forderung, so haben wir doch auch eine Anzahl von Palastteppichen, in denen die Tiermotive ganz oder so gut wie ganz unterdrückt sind, und die gleichwohl an Pracht des Materials, Feinheit der Zeichnung und Güte der Knüpfung den animalisch belebten Prunkarbeiten der Safidenzeit in nichts nachstehen.

Abb. 25.
Detail des Wollenteppichs Nr. 24.

Dies gilt vor allem von ein paar Seidenteppichen, von denen sich der eine in der Sammlung der Manufacture des Gobelins in Paris (Abb. 26), ein anderer, ganz ähnlicher in der Sammlung Altman zu Newyork, ein dritter im Besitz des Barons Albert Rothschild in Wien (Abb. 27) befindet; ein vierter von gleicher Schönheit ist aus dem Besitze von George Salting in den des Victoria- und Albert-Museums übergegangen. Das Pariser Stück ist dem Tierteppich im Berliner Kunstgewerbemuseum (vgl. Abb. 9) aufs nächste verwandt, doch kommen die schöne Einteilung und die prächtig gezeichneten vollen Blumen in der Bordüre wie im Innern hier noch stärker zur Geltung; daneben im mittleren Sterne und in den Ecken die schön geschwungene Arabeske, die in fast allen Seidenteppichen mit Tieren stark zurückgedrängt ist

Abb. 26.
Persischer Seidenteppich der Sammlung der Manufacture des Gobelins zu Paris.

oder gar nicht vorkommt. Das einzige chinesische Motiv ist das Tschi, das im Innenfelde zwischen den Blumen angebracht ist, und zwar in der rein chinesischen

Abb. 27.
Persischer Seidenteppich im Besitz des Barons Albert Rothschild zu Wien.

Form als schneckenhausartiger Ballen mit den blitzförmigen Ausläufern oder dem Bande darum. Ganz in gleicher Weise ist das Tschi in dem auch sonst ähnlichen Seidenteppiche von prächtiger tiefroter Grundfarbe angebracht, der sich in der Versteigerung der Sammlung Bardini in London befand. In dem Rothschildschen Exemplar, durch tiefe Farbe (vorwiegend kirschrot) und schöne Stilisierung der Blumen besonders ausgezeichnet, sind Inschriften in reicherer Zahl angebracht, aber in geschickter Weise ganz klein und versteckt. Sonst geht freilich die Freude der Orientalen an stilisierten Inschriften gelegentlich so weit, daß sie fast die ganze Fläche damit bedecken, und zwar selbst bei Seidenteppichen aus dieser klassischen Periode. (Der Maler Goupil in Paris besaß ein sehr charakteristisches Stück dieser Art.)

Wie bei einzelnen Tierteppichen, so wird auch bei der eben besprochenen Gruppe die Einteilung des Innenfeldes in den mittleren Stern mit den Ausläufern an den Langseiten und den Ecken schon manchmal vernachlässigt; die Ecken fallen häufig ganz fort, ebenso die Ausläufer des Mittelschildes; dieses selbst wird vielfach nur klein gebildet und auch durch die Farbe gegen das Innenfeld nicht stark hervorgehoben (vgl. zwei im übrigen ausgezeichnete Beispiele im Musée des Arts décoratifs). Es war nur ein Schritt bis zum Fortfall der ganzen Gliederung der großen inneren Fläche, deren Dekor dann ganz auf Ranken mit schönen, vornehmlich palmettförmig stilisierten Blumen verschiedener Form und Größe und ganz kleinen Sternblümchen und Blättern beschränkt blieb. Nur das Wolkenband schlingt sich symmetrisch, aber wenig auffällig durch dies Blumengewinde und in einigen wenigen, meist früheren Arbeiten wiegen sich noch vereinzelte Vögel unscheinbar auf den Ranken. Auch die Borte bekommt jetzt den gleichen Dekor: an zarten Blumen- und Blattranken sitzen große und kleinere päonienartige Palmetten, regelmäßig in reziproker Anordnung. Ganz selten findet sich hier noch die Borte mit den wechselnden länglichen Kartuschen und kleinen Rosetten, die dann, wie gewöhnlich, mit zierlich gestellten Blumen an Ranken gefüllt sind; ein frühes, besonders feines Exemplar der Art enthielt die Versteigerung Bardini in London 1898; es war vorher im Besitz von Alessandro Castellani und ehedem in Nürnberg gewesen. Die Farben sind bei diesen Teppichen in ähnlicher Weise feststehend wie der Dekor: das Innenfeld pflegt tiefroten, die Borte dunkelgrünen oden dunkelblauen Grund zu haben. Gewöhnlich sind sie von mittlerem oder von bedeutendem Umfange und dann immer in Wolle, aber mit großer Sorgfalt und sehr eng geknüpft; einzelne kleinere Stücke sind aus Seide und mit Gold und Silber durchwirkt. In den zahlreichen Arbeiten dieser Art, die uns noch erhalten sind, kann man die Entwicklung aus den strengeren stilvollen Formen, die noch den Tierteppichen der Safiden verwandt sind, mit tiefen harmonischen Farben und vollendeter, enger Knüpfart, zu flüchtigerer Zeichnung, hellerer oder unharmonischer Färbung und derberer, lockerer Knüpfung deutlich verfolgen. Aus Gründen der Verwandtschaft mit späteren Erzeugnissen hat sich für diese ganze Gattung die Bezeichnung als „Ispahanteppiche" im Handel eingebürgert, während sie in der Literatur vielfach als „Heratteppiche" auftreten und damit dem östlichen Khorassan zugewiesen werden.

Abb. 28.
Persischer Wollenteppich im Besitz von Baron H. v. Tucher in Wien.

Die Zeit ihrer Entstehung läßt sich nicht nur aus der Verwandtschaft mit den (freilich oft strengeren und stilvolleren, daher auch meist früheren) Tierteppichen, sondern sicherer noch aus den zahlreichen Bildern bestimmen, auf denen sie vorkommen. Während sie bei den Italienern wohl ganz fehlen, besaßen Rubens und van Dyck verschiedene Exemplare dieser Gattung, wie des ersteren Zyklus mit dem Leben der Maria von Medici im Louvre, des letzteren Kinder Karls I. in Windsor und zahlreiche andere Gemälde beweisen. Auch bei spanischen Künstlern des 17. Jahrhunderts sind sie anzutreffen (z. B. auf einem Bilde von Moya in der Pinakothek zu München). Am häufigsten finden wir sie aber bei den Holländern, natürlich meist auf Genrebildern: bei Codde, Terborch, Metsu, Netscher, Slingelant, Vermeer, P. de Hooch, Eglon van der Neer, Frans Mieris bis zu den letzten Ausläufern dieser Schule, einem Willem van Mieris, Troost und Quinkhardt. Danach dürfen wir die Fabrikation dieser Teppichgattung ungefähr von der Mitte des 16. bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts ansetzen. Daß ihr Sitz in Persien war, dafür spricht, außer der engen Beziehung zu den einzelnen Tierteppichen vom Ende des 16. Jahrhunderts, das häufige Vorkommen solcher Stücke in Portugal und in Holland. Beide Länder hatten gerade zu jener Zeit die engsten Handelsbeziehungen zu Persien, wo Holland allmählich den älteren Rivalen verdrängte; in Lissabon wie in Amsterdam waren Perser (zumeist armenische Kaufleute) ansässig, unter deren Importwaren die Teppiche ausdrücklich genannt werden. Auch kommen Heratteppiche gelegentlich noch in Persien selbst in den Handel, namentlich solche von geringerer Qualität.

Eine interessante Sammlung dieser Gattung, fast ausschließlich aus Spanien und Portugal stammend, besitzt Baron H. v. Tucher in Wien und Nürnberg (Abb. 28), eine andere Senator Clark in Newyork (Abb. 30); sie zeigen die Gruppe von ihren Anfängen bis in die späte Zeit. Einzelne wertvolle Stücke sind in österreichischem Privatbesitz (Wiener Ausstellung 1891), bei Exzellenz v. Dirksen in Berlin (Abb. 29), bei einigen Pariser Sammlern, usf. In den Museen (Wien, Lyon, Paris, Berlin, Leipzig u. a.) sind sie ebenfalls häufig, aber oft von geringerer Qualität; ein sehr schöner, im South Kensington Museum (Abb. 31), zeigt Arabesken im Felde und Fasanen in der Borte.

Die wenigen Gebetsteppiche, die aus der Blütezeit der persischen Knüpfkunst auf uns gekommen sind, lassen sich am ehesten dem Herattypus angliedern. Ihre Einteilung ist durch die Notwendigkeit bedingt, in mehr oder weniger stilisierter Form die Mihrabnische wiederzugeben, die in den Moscheen den Gläubigen die Richtung von Mekka angibt. Ein der eben besprochenen Gruppe koloristisch nahestehendes Exemplar, hauptsächlich in Rot und Grün, mit vielen religiösen Inschriften, wurde in München 1910 von J. Böhler ausgestellt; ein ähnlich gezeichnetes Stück, dessen epigraphische Bestandteile eigentümlicherweise auf die obere Hälfte des Teppichs (Nischenwölbung, Borte und Ränder) beschränkt blieben, war in der Sammlung Yerkes. Der schönste bekannte Gebetsteppich dürfte der des Museé des Tissus in Lyon sein (mit Silberfäden, Olivfeld, roten Zwickeln, heller Borte und schwarzer Schrift), zwei einfachere, von heller Tönung, sandte L. Bernheimer auf die Münchner Ausstellung. Selbstverständlich sind sie alle in Pflanzenformen, ohne jede Verwendung von Lebewesen, dekoriert.

Abb. 29.
Persischer Wollenteppich im Besitz von Herrn von Dirksen in Berlin.

Abb. 30.
Persischer Wollenteppich im Besitz von Senator Clark in New York.

Abb. 31.
Persischer Wollenteppich im Victoria and Albert Museum zu London.

Offenbar in eine ganz andere Gegend Persiens, als die Heratmuster, aber ebenfalls in die Safidenepoche, gehören die sogenannten Vasenteppiche, die in mancher Hinsicht das Bindeglied zwischen den bisher besprochenen Arten und der später zu behandelnden sogenannten armenischen Gruppe zu bilden scheinen. Am häufigsten findet man bei ihnen ein durch seine stilisierten Blumen und reichen Farben besonders wirkungsvolles Muster, das etwa der Mitte oder der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört, in Bildern nicht vorkommt, sich aber früher gelegentlich in italienischen Kirchen und auf den Bazaren des Ostens fand. Von großen, vollen, bald sternförmigen, bald päonienartigen Blumen ziehen sich schräg durch das Feld magere Ranken, die abwechselnd Vasen mit einem leichten Blumenbukett oder große Blumen einschließen. Unter letzteren fällt namentlich eine schön stilisierte Lilie auf, etwas voller, aber sonst sehr ähnlich wie in dem bekannten Wappen der Stadt Florenz. Zwischen diesen großen Blumen ranken dünne Stengel mit einer Fülle zierlicher kleiner Blumen von mehr naturalistischer Bildung, so daß man Astern, Glockenblumen u. a. daraus zu erkennen glaubt. Gelegentlich sind statt der Blütenstengel die ganzen Pflanzen, sogar mit Andeutung der Wurzel, in gleicher Weise angebracht. Bei den frühesten dieser Teppiche finden wir gelegentlich noch das chinesische Tschilement, schneckenartig aufgerollt zwischen den Blumen; so in einem schönen Fragmente des Österreichischen Museums (Abb. 32). Die Borte ist in der Regel schmal, bisweilen sogar auf die Dimension eines verbreiterten Begleitrandes reduziert, oder aber, ähnlich wie bei einzelnen Medaillon- und Tierteppichen, aus großen Arabesken gebildet, die einen Palmettkelch einrahmen, im Inneren reich mit rankenden Blümchen und kleinem Streuwerk bedeckt. Außer dem genannten besitzen die Museen zu London und Berlin, Baron von Tucher, Professor Sarre, Herr Lamm in Näsby (Schweden), und andere Sammler, namentlich in England, vereinzelte schöne, zum Teil fragmentarische Exemplare dieser Gattung von Teppichen, die in verschiedenen Größen vorkommen. Neben dem des Kaiser-Friedrich-Museums wohl das stattlichste und jedenfalls das früheste Stück dieser Art, mit einer durch breite Lanzettblätter gebildeten Felderteilung, weist das Ottomanische Museum in Konstantinopel auf (Abb. 33), während sich im Leipziger Kunstgewerbemuseum ein interessantes Beispiel für die Anbringung von einzelnen Tierfiguren findet (neben denen noch wuchtige Arabesken im Innenfelde auffallen). Einige der seltenen kleineren Exemplare, besonders fein in Zeichnung und Farbe, waren auf der Wiener Teppichausstellung 1891 und in München 1910 zu sehen (Abb. 34). Die schräg laufenden Ranken sind oft so dünn und auch in der Farbe so wenig auffällig, daß die Gliederung völlig zurücktritt und das Ganze mehr wie ein reich variiertes und weise verteiltes Blumenmotiv erscheint.

In entfernter Beziehung zu dieser Gruppe steht ein bisher äußerst seltenes Muster von hohem Interesse, dessen Dekor, lose große Blütenzweige und kleine Schilder mit Blumen oder Bäumchen, eine eigentümliche Einrahmung durch Kanäle mit kleinen Teichen an den Schnittpunkten, belebt von Fischen und Enten, erfährt. Nicht mit Unrecht hat man in diesen sogenannten Gartenteppichen die in den orientalischen Textilstil übertragene Darstellung eines Gartens mit seinen Blumenbeeten, kleinen Fischbassins und Bächen erkennen wollen, vielleicht eine

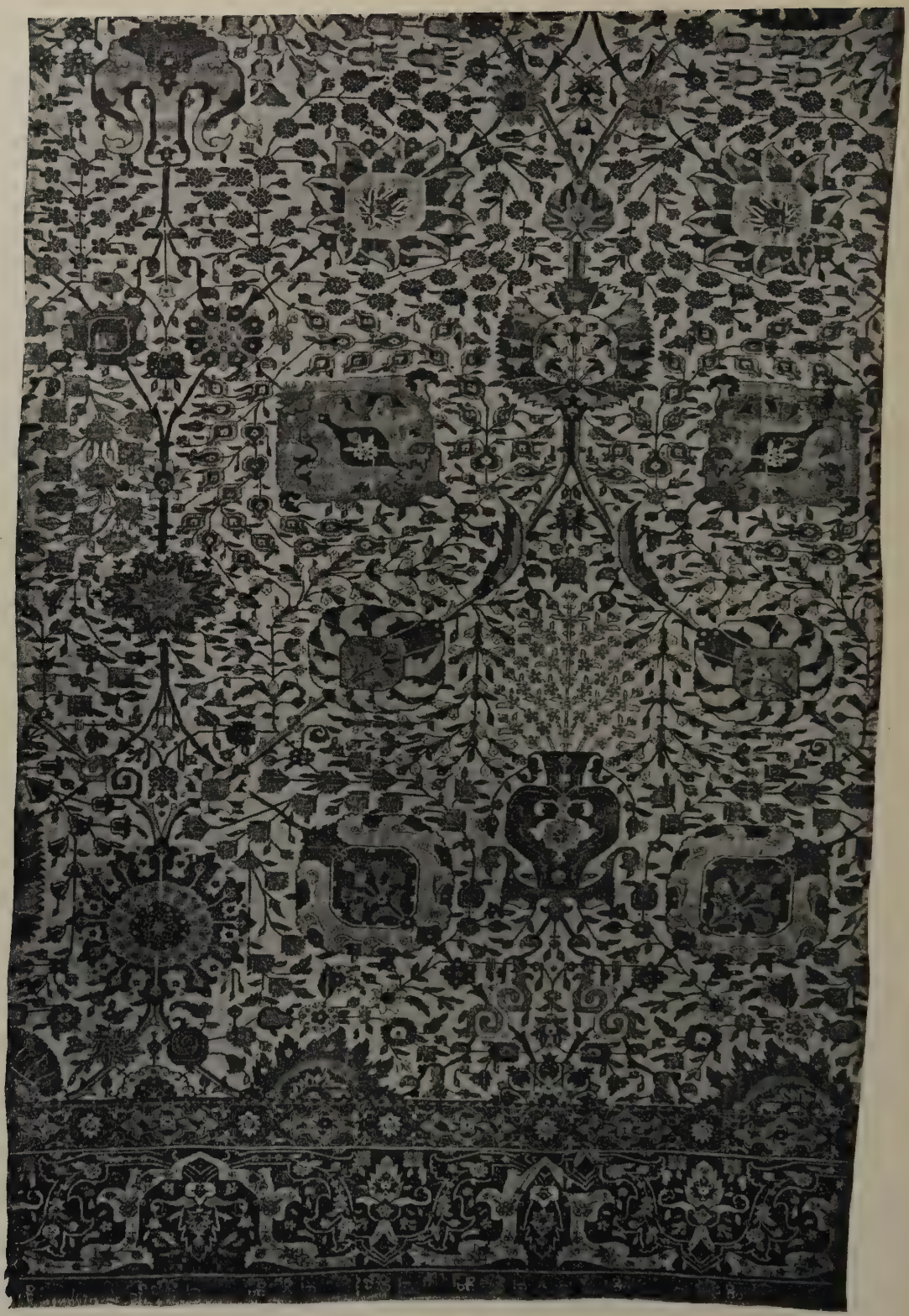


Abb. 32.
Sogen. Vasenteppich im Österr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

Abb. 33.

Sogen. Vasenteppich im Kais. Ottomanischen Museum zu Konstantinopel.

Abb. 34.
Sogen. Vasenteppich im Besitz von W. Ginzkey in Wien.

Abb. 35.
Persischer Wollenteppich mit Gartenmuster im Besitz von Dr. Albert Figdor in Wien.

vage Reminiszenz an ein sagenhaftes Stück von kolossalem Umfange, das durch die arabischen Schriftsteller überliefert ist: den sogenannten „Frühling des Khosrau" der bei der Plünderung des Palastes der Sassaniden in Ktesiphon 637 den Arabern in die Hände fiel, und dessen Wert auf mehr als 3 Millionen Mark geschätzt wurde. War auch dieser historische „Teppich" des frühesten Mittelalters nicht nur in Material und Komposition völlig abweichend von den eben beschriebenen, sondern zweifellos gewirkt und nicht geknüpft, so mag doch die Erinnerung an ihn fast ein Jahrtausend später zur Wiederholung mancher Einzelheiten geführt haben — ein merkwürdiger Beweis für die Stärke aller Traditionen im Orient.

Abb. 36.
Persischer Wollenteppich mit Baummuster im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Unter den erhaltenen Beispielen ist das im Besitze von Dr. Albert Figdor zu Wien (Abb. 35) von kostbarer Technik, wie sie uns sonst bei Teppichen mit Mustern in kleinen Feldern und aus so früher Zeit kaum noch begegnet. Es ist zwar in Wolle geknüpft, aber so, daß ein Seideneffekt erzielt wird; an zahlreichen Stellen ist, namentlich in die Pflanzen und Tiere, Gold und Silber eingewirkt, und zwar in der gleichen lockeren Weise, wie bei den sogenannten Polenteppichen, von denen später die Rede sein wird. Zusammen mit

der tiefen, leuchtenden Farbe der Knüpfarbeit vermögen die Metallfäden eine prächtig glänzende, malerische Wirkung hervorzubringen. In den Blütenranken wiegen sich allerlei bunte Vögel, und in zwei Feldern bewegt sich unter den Bäumen je ein unbestimmbarer Vierfüßler. Die ganz schmale Borte, die beiderseits nur mit einem schmucklosen Bande eingefaßt ist, zeigt dünnes Rankenwerk mit wechselnd offenen und geschlossenen Blumen zwischen Lanzettblättern. Dieses Muster erscheint noch bedeutend erweitert in einem früher beim Antiquar Wagner in Berlin befindlichen Gartenteppich (Abbildung in dem Martinschen Werk), mit einer Einteilung in vier große Kanäle, die von einem Mittelbassin ausgehen, und einer Fülle von Tieren zwischen Bäumen, die den übrigen Raum ausfüllen.

Wir lernen dieses Schema in einer späteren, in Einzelheiten reduzierten und in der Zeichnung bereits erstarrten Serie kennen, von der sich zwei analoge Exemplare, das eine von hellerer, das andere von tieferer Gesamttönung, im Kaiser-Friedrich-Museum und in der schwedischen Sammlung Lamm (Abb. 54) befinden; weitere Beispiele besitzen Prof. Sarre in Berlin, Mr. Sidney Colvin in London, Th. Davis in Newport (U. S. A.), u. a. Diese Wiederholungen des Gartenmusters dürften um 1700 bis 1750 im nordwestlichen Persien entstanden sein, wo man damals, wie wir noch im Anschluß an die armenischen Teppiche sehen werden, auch andere klassische Teppichgattungen in steifer, anscheinend primitiver, in Wirklichkeit dekadenter Übersetzung nachzubilden suchte.

In vereinzelten Wollenteppichen, vermutlich aus Südpersien und in gewisser Beziehung zu dem Gartengedanken, sind verschiedene Bäume in reichem Blüten- oder Blätterschmuck wechselnd über das dunkelfarbige Innenfeld verteilt, während die Zwischenräume einzelne Palmettblüten an Ranken füllen, von denen sich kleine Vögel abheben; die schmale Borte zeigt ein einfaches eckiges Rankenwerk mit einer wechselnden offenen oder geschlossenen Blüte. Ein derartiges Stück, von geringem Umfang, wohl noch vom Ende des 16. Jahrhunderts, gelangte aus der Sammlung Bardini nach Berlin in das Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 36). Ein Gegenstück dazu, aber viel härter gezeichnet, und mit anderer Borte, besitzt das Victoria and Albert Museum. Imposanter ist ein Typus, dessen ungegliedertes Feld in symmetrischer Reihung große Zypressen, Blüten- und Fruchtbäume einnehmen, denen Palmettblüten als Füllung dienen. (Abb. 37). Die strenge, breite Arabeskenborte verrät noch das frühe, 16. Jahrhundert, und in den Einzelheiten der Zeichnung fallen Ähnlichkeiten sowohl mit einer Gruppe von Tierteppichen als auch mit einigen Vasenmustern auf.

Abb. 37.
Persischer Wollenteppich mit Baummuster im Besitz von Mr. Williams in Norristown, U. S. A.

Persische, sogenannte Polenteppiche.

Zu den kostbarsten Erzeugnissen der persischen Hofmanufakturen in der Safidenzeit gehört eine weitere Gattung von Teppichen, die meist vegetabilen Dekor in hellen Farben aufweisen und trotz ihrer Kostbarkeit — sie sind regelmäßig aus Seide auf einem Grund von Silber- oder Goldfäden gearbeitet — noch recht zahlreich erhalten sind: die sogenannten Polenteppiche. Diese Bezeichnung stammt von der Pariser Weltausstellung 1878, auf welcher verschiedene Exemplare dieser Art vom Fürsten Czartoryski ausgestellt waren (jetzt im Czartoryski-Museum zu Krakau), darunter einige, die das Czartoryskische Wappen tragen (vgl. auch Abb. 38, nach einem Teppich im Nationalmuseum zu München); ja, man glaubte auch den Buchstaben M in der Borte zu erkennen, den man als Marke der Mazarskischen Fabrik in Słucz auslegte. In dieser Fabrik sind nachweislich im 18. Jahrhundert jene polnischen Brokatschärpen gewebt worden, deren Technik und Muster allerdings persische Seidenwaren gewesen sind und für welche anfangs die Arbeiter aus dem Orient geholt wurden. Daß in Słucz oder Krakau aber auch jene Teppiche gearbeitet worden seien, ist keineswegs bezeugt. Die verhältnismäßig große Zahl erhaltener Beispiele (es lassen sich ihrer noch einige Hundert nachweisen), ihr kostbares Material und die hohe Meisterschaft der Technik lassen auf eine Blüte der Teppichindustrie schließen, für welche in Polen zu jener Zeit gar nicht die Bedingungen vorhanden waren, ganz abgesehen davon, daß sie sich historisch bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, also ein volles Jahrhundert über Mazarski und seine Seidenindustrie hinaus, verfolgen lassen.

Die orientalische Entstehung erscheint aber vollständig gesichert durch den Charakter des Dekors, der ein durchaus persischer ist. Das Innenfeld, das häufig in bekannter Weise den mittleren Stern und bisweilen auch entsprechende Eckfüllungen hat, zeigt alle Pflanzenformen in charakteristischer Stilisierung, die eigentümliche, an eine ausgeschwungene Partisane erinnernde Arabeske, die volle Päonienpalmette, die kleineren Pfirsischblüten u. a., an zierlichen Ranken, zwischen denen sich nicht selten das Wolkenband in verschiedener Gestaltung hindurchschlingt. Doch ist das Muster weniger scharf ausgesprochen als in den Tierteppichen und in der späteren Zeit etwas unruhig und konfus. Die Wirkung, auf die es abgesehen war, ist eine rein malerische, und wenn diese Teppiche noch in gutem Zustande sind, ist sie in der Tat eine außerordentliche. Die lockere Knüpfung, die hohe Schur, die Unterbrechung durch breite einbroschierte Silber- oder Goldfäden im Grunde, der vertieft liegt, geben reiches Feuerwerk von blitzenden Lichtern bei zarten, hellen Tönen. Diese gegenüber den anderen persischen Seidenteppichen flüchtige und selbst unsolide Technik macht die Stücke freilich wenig widerstandsfähig, so daß sich

Abb. 38.
Sogen. Polenteppich mit Wappen im Nationalmuseum zu München.

unter Hunderten verhältnismäßig wenige ganz erhaltene finden. Die Borte zeigt entweder wechselnde Blumen, mit oder ohne Arabesken, oder ein zackiges Ornament, das man als „reziprokes Lilienmuster" bezeichnet und das wir noch an orientalischen Teppichen des 16., ja selbst des 15. Jahr-

hunderts kennen lernen werden, das sich aber auch schon auf Stoffen des Mittelalters findet. Zeichnung und Stilisierung der Blumen und andere Ornamente weisen die Entstehung dieser Teppiche in das 17. Jahrhundert; einzelne, zumal in der Borte streng und fein gezeichnete, wie der früher bei V. Robinson befindliche (Abb. 39), und ein anderer, im Besitze des Fürsten Johann Liechtenstein (Abb. 41) mögen noch um 1600, andere, im Dekor sehr verwilderte, erst zu Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden sein.

Ihre Verwandtschaft mit den nachweislichen Safidenteppichen läßt auf ihre Entstehung in einer der persischen Hofmanufakturen schließen, wenn auch die Mehrzahl der noch erhaltenen Stücke in Polen, Österreich-Ungarn, Rußland und anderen Nachbarländern der Türkei und in der Türkei selbst zum Vorschein gekommen ist. Hier lassen sie sich nicht selten in demselben Besitz bis in das 18. und selbst in das 17. Jahrhundert zurückverfolgen, während sie sich in Persien nicht finden sollen und im Handel jedenfalls von dort nicht nach Europa gekommen sind. Dies hat während der Wiener Teppichausstellung, in welcher Dutzende von „Polen"-Teppichen zum Teil von großer Schönheit (im Besitz des Kaisers von Österreich, des Königs von Sachsen, des Österr. Museums, von Fürst Johann von Liechtenstein, Baron Nathaniel und Baron Adolf Rothschild, Fürst Schwarzenberg, Graf Schönborn u. a.), zur Schau gestellt waren, zu der Annahme geführt, daß man ihren Fabrikationsort in Konstantinopel oder in der Nähe der ottomanischen Hauptstadt zu suchen habe, wo gleichzeitig eine sehr entwickelte Seiden- und Fayenceindustrie in Blüte war. Diese Hypothese ist nunmehr wohl endgültig aufgegeben, und bei der Münchener Ausstellung 1910, zu der die Entdeckung eines ganzen Postens solcher Teppiche in der Residenz durch den Prinzen Rupprecht den ersten Anstoß gab, wurde die persische Provenienz schon nicht mehr bezweifelt. Daß sie in ihrer Heimat fehlen, erklärt sich daraus, daß es sich bei der ganzen Gattung um Kunstgegenstände handelte, die als Geschenke der persischen Herrscher an europäische Fürsten gelangten. Dann ist auch das Vorkommen von Wappen und gelegentlich ein Eingehen auf den abendländlichen Geschmack nicht weiter verwunderlich.

Im Palazzo Barberini befand sich früher eine Anzahl solcher Teppiche, die als Geschenke an Papst Urban VII. dorthin gekommen sind, andere (von gleicher Herkunft) waren bei den Colonna, Corsini und anderen römischen Familien. Ein besonders schönes Exemplar, von prächtiger Farbenwirkung und ganz hohem Velour, besitzt das Museo Correr in Venedig; es ist wahrscheinlich das Stück, das ein Abgesandter des Schah 1604 dem Dogen überbrachte. Mit einer persischen Gesandtschaft gelangte ferner 1639 ein halbes Dutzend „Polenteppiche" an den Herzog von Holstein-Gottorp; sie sind noch heute im Schloß Rosenborg in Kopenhagen und wurden von F. R. Martin publiziert. Einer davon zeigt ein Mittelschild mit zwei schön stilisierten Adlern. Im Provinzial-Museum zu Hannover hängt ein besonders schönes Exemplar mit grünem Felde und lachsfarbener Borte, offenbar ebenfalls ein Geschenk an den dortigen Hof. Einzelne Stücke sind ferner in der kaiserl. Rüstkammer zu Moskau, in preußischem Hofbesitz und in mehreren schwedischen Schlössern zum Vorschein gekommen. In amerikanischem Privatbesitz läßt sich etwa ein Dutzend Polen-

Abb. 39.
Sogen. Polenteppich aus Seide, früher in der Sammlung Robinson in London.

Abb. 40.
Sogen. Polenteppich aus Seide im Besitz von Fürst Johann Liechtenstein in Wien.

Abb. 41.
Sogen. Polenteppich aus Seide im Besitz von Fürst Johann Liechtenstein in Wien.

teppiche nachweisen (meist aus der ehemaligen früheren Yerkes Collection). Ein paar vorzügliche Beispiele von bester Erhaltung sind im National-Museum zu München, ein weiteres mit Wappen im Victoria and Albert Museum; ein anderes, ausnahmsweise mit Tierkampfdarstellungen zwischen Bäumen, nicht gegenständig,

Abb. 42.
Sogen. Polenteppich aus Seide in der Kgl. Residenz zu München.

sondern in textilem Sinne in zwei identischen Längsstreifen, wohl aus dem späten 17. Jahrhundert, fällt unter denen der Münchener Residenz auf (Abb. 42). Auf Bildern sind „Polenteppiche“ begreiflicherweise nicht nachzuweisen, da solche Luxusgegenstände, wenn sie überhaupt in den Handel kamen, für Künstlerbörsen unerschwinglich waren.

Freilich sind auch in Polen selbst, wie wir wissen, Teppiche geknüpft worden, und einige von ihnen mögen bald nach 1700 entstanden sein; sie haben aber einen völlig abendländischen „Volkskunst"-Charakter, sind äußerst derb in Technik und Zeichnung, und zumal auch im Kolorit mit den eben besprochenen, geradezu raffinierten Erzeugnissen in nichts ähnlich.

Wenn man die, wie wir nunmehr zur Genüge gesehen haben, keineswegs zutreffende Bezeichnung „Polenteppiche" in dem Sinne weiter anwendet, daß man darunter schlechtweg Arbeiten begreift, die in der Safidenzeit für Europa hergestellt wurden, so muß man sie auch auf die gobelinartigen Wirkteppiche ausdehnen, die dieselbe Bestimmung hatten wie jene geknüpften, nur daß sie natürlich als Wandbehang dienen sollten. Auf der Ausstellung in München 1910 wurde diese Gattung zum ersten Male in größerer Zahl gezeigt, und der bayerische Hof selbst konnte einige der interessantesten Beispiele dazu beisteuern, darunter auch eins mit einem Wappenschild, das den polnischen Adler enthielt und durch Erbschaft an das Haus Wittelsbach gelangt war. Im Dekor gehen diese „Kelims", die ganz in Seide, gelegentlich unter Verwendung von Silberfäden, ausgeführt und durch eine reiche, lebhafte Farbenskala ausgezeichnet sind, oft eigene Wege; vornehmlich sind hier Tierdarstellungen häufig, und selbst Jagdszenen, Genien und andere figürliche Motive keine Seltenheit (so auf einem der genannten Residenzteppiche und auf einem andern im Louvre). Eines der schönsten und frühesten Exemplare mit Tierfiguren (in Kämpfen oder einzeln, in Medaillongliederung) auf gelblichem Grunde und hellen Arabesken mit Vogelkartuschen in der blauen Borte, besitzt Dr. Figdor in Wien (Abb. 43); ein anderes, von ausgezeichneter Erhaltung, gelangte in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Abb. 44). Es weist im Mittelschild den Drachen mit dem Phönix, im Felde Vögel zwischen Pflanzenmotiven, in den Ecken fauchende Kilins und in der schönen Borte Medaillons mit Löwen und Tigern zwischen Tiermasken in Vierpässen auf; alles in freier, an die klassischen Seidenteppiche erinnernder Zeichnung, und von kräftigstem Kolorit; an vier Stellen liest man das Wort „Padischah", woraus mit Sicherheit auf eine Hofmanufaktur geschlossen werden darf. Dasselbe Muster ist in einem Fragment des Kopenhagener Nationalmuseums wiederholt. Ferner sei auf ein rein ornamental gehaltenes Exemplar im Karlsruher Museum hingewiesen, sowie auf ein der Comtesse de Béarn gehöriges, das fast ausschließlich mit den verschiedensten Formationen des chinesischen „Tschi" dekoriert ist.

In diesem Zusammenhange seien schließlich die wenig erfreulichen, sogenannten Portugiesenteppiche genannt, die angeblich für Portugal oder für Goa und andere europäische Niederlassungen in Vorderindien geknüpft wurden. Ihre persische Herkunft ist ebenso zweifellos wie ihre verhältnismäßig späte Entstehung. Sie haben in der Regel ein rautenförmiges Mittelschild, das über Eck steht und durch Zackenumrandungen über das ganze Feld des stets länglichen Stückes fortgesetzt wird, immer in vegetabilen Motiven. In den Ecken sieht man kleine Boote mit Europäern oder steife Tierfiguren. Die grobe Borte hat meist arabeskenartige Gebilde und Palmetten. (Beispiele im Berliner Kunstgewerbemuseum, im Musée des Tissus zu Lyon, im Metropolitan-Museum zu Newyork, in der Sammlung Lamm u. a.).

Abb. 43.
Sogen. Polenteppich, gewirkt, im Besitze von Dr. Figdor in Wien.

Abb. 44.
Sogen. Polenteppich, gewirkt, im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Die indopersischen Teppiche.

Die heute so begehrten Turkmenenteppiche, deren Stammlande vielleicht als die der Knüpfkunst überhaupt anzusehen sind, scheiden aus unseren Betrachtungen gänzlich aus, da wir sie kaum bis in das 18. Jahrhundert zurück verfolgen können. Zweifellos war aber seit den Zeiten Timurs und seiner Nachfolger in der Gegend von Samarkand und Buchara die Technik in höchster Blüte. Von da kam sie dann mit der durch die Safiden aus ihren Herrschersitzen im westlichen Turkestan vertriebenen Dynastie, die nunmehr das Reich des Großmoguln von Delhi gründete, neben der Miniaturmalerei, der Samtweberei und anderen Künsten auch nach Indien.

Bis vor kurzem, und so auch noch in der ersten Auflage dieses Handbuches, hatte man den persischen Teppichen der Blüteepoche eine Gruppe von Erzeugnissen zugerechnet, die, offenbar gleichzeitig, d. h. im 16. und 17. Jahrhundert entstanden, im Dekor eine gewisse Stilverwandtschaft mit jenen zeigen, in Einzelheiten der Zeichnung und des Kolorits aber ziemlich gesondert dastehen. Jetzt können wir ihnen mit Bestimmtheit das nördliche Indien als Heimat zuweisen, und zwar bezeichnen wir diese neue Gattung am besten als „indopersisch", um damit zum Ausdruck zu bringen, daß es es sich im wesentlichen um einen Ableger persischer Kunst auf indischem Boden handelt.

Als frühestes Beispiel (wohl noch um 1500) lernen wir einen phantastischen Tierteppich kennen, von dem zwei Stücke (bei Dr. Roden in Frankfurt a. M. und in der Sammlung Jeuniette in Paris, Abb. 45) auf der Münchener Ausstellung zusammentrafen. Sie zeigen einen eigentümlichen Dekor von grotesken Tiergebilden aller Art, die in wildem Wirbel einander hervorspeien. Dieses Motiv wirkt noch in einem Stück des Musée des Arts décoratifs nach, mit Tierköpfen an Ranken. In ihrer vollen Reife zeigen sich dann die Mogulmanufakturen in einigen teils rein vegetabilen, teils animalisch belebten, immer aber sehr naturalistisch gezeichneten Teppichen, von denen das Österreichische Museum in Wien wohl die beiden schönsten Exemplare besitzt. Auf dem ersten (Abb. 46) bewegen sich zwischen laubreichen Bäumen und Sträuchern allerlei Vögel: Pfauen, Kraniche, Hühner, Turteltauben, Wiedehopfe, Rebhühner und dergleichen, sehr naturwahr beobachtet und mit größter Freiheit komponiert. Das Feld hat hier den Textilcharakter völlig verloren, es ist rein bildmäßig, ohne jede Symmetrie, ohne allen Rapport und andere tektonische Gebundenheit entworfen, und nur die Borte erinnert noch an den strengeren Stil der Safidenteppiche: große Palmettblüten mit Löwenmasken, an mageren Wellenstengeln, die von kleinen sich anfauchenden Panthern und Stieren unterbrochen werden. Ein Gegenstück dazu mit einer wilden Jagd von allerlei ostasiatischem und indischem Getier befindet sich im Museum zu Boston. Außer der Wildfauna wird uns

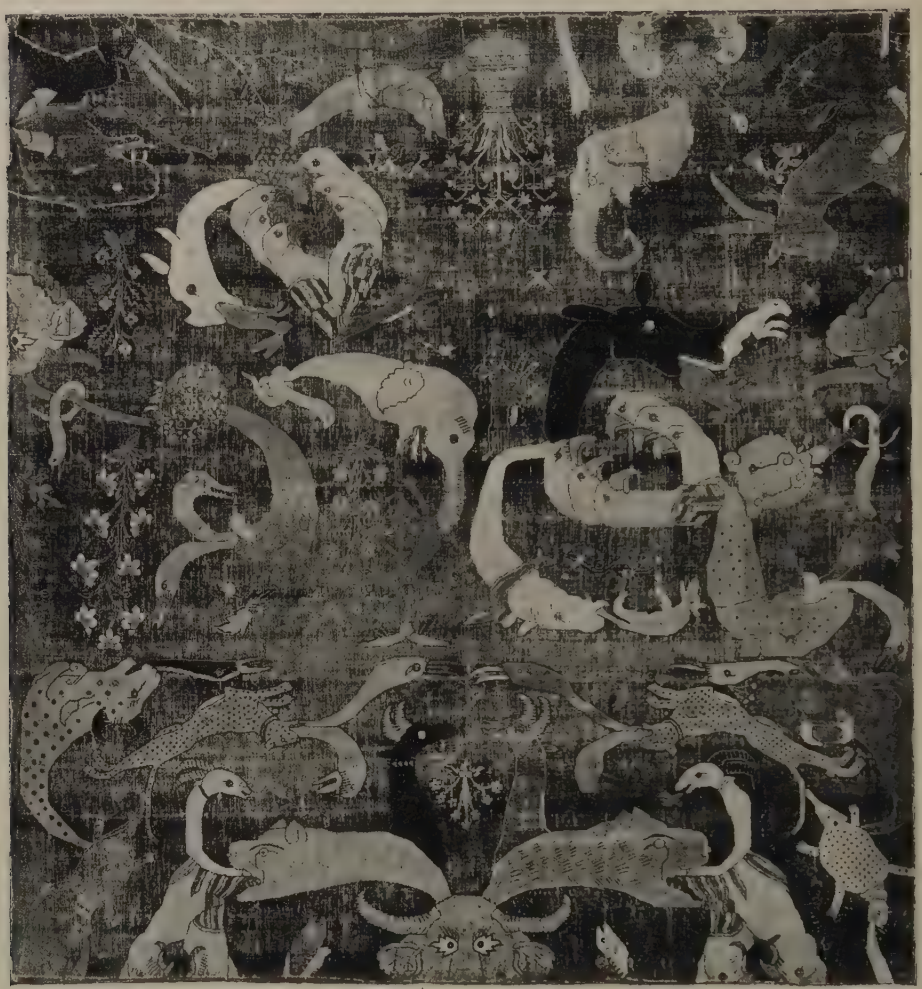


Abb. 45.
Indischer Tierteppich im Besitz von M. Jeuniette in Paris.

hier ein von einem Ochsen gezogener Jagdkarren und ein Einblick in das Leben eines Lustschlosses geboten. Verwandt mit diesen beiden, aber z. T. sparsamer und lockerer im Dekor sind einige Tierteppiche aus den Sammlungen Widener, Goupil, Yerkes, Karthaus-Potsdam usw., ferner im Londoner und Pariser Kunstgewerbemuseum, und ein Fragment der Sammlung Sarre, das zwei gegenständige Elefanten in schöner Zeichnung aufweist.

Das zweite Prachtexemplar des Österreichischen Museums (Abb. 47) ist durch den Nischengrund als Gebetsteppich charakterisiert; eine Verwendung belebter Motive verbot sich aus religiösen Gründen in diesem Falle von selbst, und so ist das Feld lediglich mit dichten Blumen gefüllt, die sich alle aus einer Staude voll und üppig hervorranken. Ein anderes Mihrabmuster, mit einer einfachen,

Abb. 46.
Indischer Wollenteppich im Österr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

Abb. 47.
Indischer Gebetsteppich im Österr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

locker gezeichneten Blütenstaude, war in den Sammlungen von Mr. Yerkes und Mr. Sassoon-London vertreten und findet sich in persischen Brokaten (Sammlungen Beghian und Kelekian) ziemlich identisch wieder.

Für die Zuweisung der indischen Teppiche ist in der Regel ein weinroter Grund, der sich von den in Persien üblichen Nuancen wesentlich unterscheidet, maßgebend; ebenso ist die, wie wir sahen, oft sehr weitgehende Vernachlässigung der Symmetrie eine typische Eigenschaft der Mogulteppiche. Stößt man hingegen auf Beispiele, in denen das Muster in streng textilem Sinne rapportiert wird, so kann man mit Sicherheit auf eine spätere Entstehung und auf eine Beeinflussung durch die Sammetindustrie schließen, die im 17. Jahrhundert im südlichen Persien und im nördlichen Indien sehr entwickelt war. Diese Abhängigkeit zeigt z. B. zweifellos ein Seidenteppich des Musée des Arts décoratifs (Abb. 48) mit Blütenstauden und Vögeln, und noch deutlicher ein drittes Stück des Österreichischen Museums (Abb. 49) mit einem langweiligen Feld, dessen ganzer Dekor von zwei bescheidenen Blumenmotiven in unendlicher Reihung bestritten wird, und dem selbst die etwas strengere Borte keinen Teppichcharakter mehr zu verleihen vermag.

Abb. 48.
Indischer Seidenteppich im Musée des Arts-décoratifs zu Paris.

Sogenannte armenische Teppiche.

Bei der Betrachtung der Safidenteppiche, die sämtlich die Knüpfkunst in ihrer üppigsten Entfaltung zeigen, drängt sich immer wieder die Vorstellung auf, daß Technik und Dekor erst durch eine Reihe von Vorstufen gegangen sein mußten, ehe sie zu solchen Glanzleistungen gelangten. Es wäre also von größter Wichtigkeit, Arbeiten aus früheren Epochen zu ermitteln, an denen sich die vorhergegangenen Entwicklungsphasen verfolgen ließen. Da sind wir nun, wenn wir unter unserem Bestand an alten Knüpfteppichen Umschau halten, in größter Verlegenheit. Wir haben allerdings eine Reihe kleinasiatischer und spanischer Stücke, die mit Sicherheit noch dem vollen 15. Jahrhundert, und einige wenige Exemplare, die sogar einer früheren Epoche zuzuweisen sind, aber für Persien käme in diesem Sinne nur eine Gruppe in Betracht, die sich genauer umgrenzen läßt: die der sogenannten armenischen Tierteppiche.

Nicht allzuviele Arbeiten dieser Art sind auf uns gekommen und auch auf Gemälden lassen sie sich kaum nachweisen. In der ersten Auflage dieses Buches wurde wohl zum ersten Male auf sie aufmerksam gemacht; auf der Münchener Ausstellung waren sie dann in einem halben Dutzend vertreten.

Statt des großen, einheitlichen Musters der Safidenzeit finden wir hier eine Reihe ungleicher Felder vereinigt, in denen, abgesehen von einigen Pflanzenmotiven, in regelmäßiger Wiederkehr je ein einzelnes oder zwei sich gegenüberstehende gleiche Tiere dargestellt sind. Diese sind streng stilisiert und zuweilen so gezeichnet, daß sie kaum als solche zu erkennen oder in ihrer Art zu bestimmen sind. Der reiche blumige Grund, in welchen wir sonst die Tierdarstellungen verwebt finden, fehlt hier entweder ganz oder ist sehr eingeschränkt; sie heben sich vielmehr von einem einfarbigen, ungemusterten Grunde ab, auf dem höchstens vereinzelte eckige Blümchen oder Ornamente zur Füllung angebracht sind. Statt der breiten, reichen Bordüre finden wir hier nur eine schmale Borte mit magerem und streng stilisiertem Rankenwerk, Blattornament, oder dergleichen; auch fehlt meist der Abschluß durch Begleitränder nach innen und außen. Die einzelnen Felder sind unter sich durch Streifen aus dürftigen geometrischen Figuren oder dürrem und ganz eckig gebildetem Pflanzengewinde getrennt. Die Farben sind kräftige Lokaltöne; der Grund ist vorwiegend gelb, seltener weiß, rot, lila oder schwarz. Das Wollmaterial ist derb, bei hoher Schur und solider Knüpfung.

Alle diese Eigenschaften geben den Stücken einen außerordentlich herben und primitiven, gelegentlich selbst barbarischen, im Grunde aber äußerst konsequenten und stilvollen Charakter, so daß die Annahme, daß wir es mit einer Verwilderung jener im 16. Jahrhundert entstandenen Teppiche mit Tierdarstellungen zu tun hätten, ohne weiteres ausgeschlossen werden kann. Im

Gegenteil, man könnte geneigt sein, die Distanz, die diese Arbeiten von denen der safidischen Blütezeit trennt, zu überschätzen und zwischen beiden eine klaffende Lücke anzunehmen, eine Anschauung, zu der sich F. R. Martin in seinen „Oriental carpets" zu bekennen scheint, indem er mit den „armenischen" Teppichen, von denen hier die Rede ist, bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts zurückgeht. So alt sind sie nun aber ganz gewiß nicht; denn bei aller Verschiedenheit des Stils zeigen sie doch in einzelnen Bestandteilen des Dekors den engsten Zusammenhang mit gewissen Safidenmustern, vornehmlich mit den Vasenteppichen, die ebenfalls häufig eine schmale Borte und etwas hart gezeichnetes Ornament, in einem bekannten Beispiel (dem großen Teppich des Ottoman. Museums) auch eine völlig analoge Felderteilung aufweisen. Dazu kommt, daß wir, selbst wenn wir sie als unmittelbare Vorstufe für die persischen Prunkteppiche gelten lassen, ihre Heimat in einer Gegend Irans suchen müssen, in der für das Handwerk wesentlich andere Bedingungen bestanden. Haben wir es hier überhaupt mit einer Luxusware zu tun, die in irgend einem Kulturzentrum in einer von Künstlern geleiteten Manufaktur entstand, wie es zweifellos bei den meisten der vorher besprochenen Arbeiten der Fall war? Oder handelt es sich hier nicht vielmehr um eine hochentwickelte Volkskunst, um Erzeugnisse, die zwar für die Paläste der Reichen bestimmt, aber noch von Bauern ausgeführt waren, in deren Stämmen die Knüpferei aus uralter Tradition geübt wurde? Ohne eine bestimmte Antwort auf diese Frage zu geben, können wir jedenfalls soviel feststellen, daß diese „Primitivität" der früheren Gattung sich aus einem sehr konsequent durchgeführten „Zweckstil" ohne weiteres erklären läßt; alle Ziermotive werden entnaturalisiert und in die Teppichsprache übersetzt, während bei den Prunkstücken des 16. und 17. Jahrhunderts umgekehrt der Teppich dem allgemeinen Kunstgeschmack angepaßt und technisch schließlich so verfeinert wird, daß er es an schwungvoller Zeichnung fast der Pinselkunst gleichzutun vermag. Andererseits hat auch bei der „armenischen" Gruppe, wie aus einzelnen Dekorationsmotiven hervorgeht, eine Berührung mit fremder Kunst bereits stattgefunden. Vor allem finden wir unter den Darstellungen häufig — eigentlich auf allen erhaltenen Stücken — ostasiatische Fabeltiere. Während diese sich sonst ohne weiteres aus einer Vorliebe der Perser für die chinesische Kunst erklären ließen, sind sie hier, trotz ihrer barbarischen Zeichnung, deutlich als mongolische Wappentiere charakterisiert: der aufrecht stehende Drache und der Drache im Kampfe mit dem Phönix sind rohe Nachbildungen des Wappens der Mingkaiser, wozu noch das Fohu mit dem Kilin tritt. Die etwaige Vermutung, daß hier chinesische oder mongolische Arbeiten vorlägen, wird aber sogleich dadurch zurückgewiesen, daß diese geheiligten Fabelwesen völlig unverstanden wiedergegeben sind und daß sie auch nur ausnahmsweise, neben Tieren verschiedenster Art und vermischt mit solchen vorkommen, die ohne jede Beziehung zu China und vielmehr von echt vorderasiatischem Typus sind.

Man wird also den Ursprung dieser Gattung anderswo suchen müssen, und vielleicht dürfte die Hypothese von ihrer armenischen Provenienz, die sich allmählich eingebürgert hat, doch Recht behalten. Man muß dabei berücksichtigen, daß Armenien nicht nur kulturell, sondern auch politisch wiederholt mit

Abb. 49.
Indischer Wollenteppich mit Pflanzendekor im Österr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

Persien eng verbunden war, und daß die Knüpfkunst dort noch heute an vielen Orten geübt wird. Ja, wir glauben sogar in manchen Teppichen des 17.—18. Jahrhunderts, die zweifellos dorther stammen, eine letzte Nachwirkung jener alten Muster zu verspüren, und zwar sowohl in der Technik, wie im Kolorit und in der Zeichnung, bei der allerdings die Tierdarstellungen ganz in ornamentale Gebilde aufgelöst sind. (Einige Beispiele u. a. im Österreichischen Museum; ein von F. R. Martin genanntes Stück soll sogar eine armenische Inschrift und das Datum 1684 aufweisen). Die Verwendung ostasiatischer Motive hat auch hier, in den nordwestlichen Grenzgebieten Persiens, nichts auffallendes; denn einerseits vermittelten schon die ersten Seldschuken von Osten her allerlei Anregungen, andererseits drang nach dem Einfall Hulagus, d. h. seit der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, eine ganze Flut mongolischer Formelemente in alle Kunsttechniken Vorderasiens ein.

Die Zahl der uns erhaltenen Beispiele, die dem oben geschilderten Teppichschema angehören, ist, wie gesagt, nicht groß. Ein paar sehr umfangreiche Stücke zeigen den aufrecht stehenden Drachen, abwechselnd mit anderen Tieren; das eine, im Orient erworben, früher im Besitz von Th. Graf in Wien, gelangte in das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 50); zwei weitere waren einst aus italienischen Kirchen in die Sammlung Bardini gekommen und sind wohl mit den jetzt in Amerika (bei Mr. Williams und Mr. Sharples) befindlichen identisch (Abb. 51); ein vierter kam aus dem Besitz des Verfassers ebenfalls in das Kaiser-Friedrich-Museum; weitere sind in den Sammlungen Lamm in Näsby und van Stolk im Haag. Alle diese Teppiche sind unter sich sehr verwandt. In dem einen von ihnen, der aus einer Kirche in der Nähe von Venedig stammt, wechseln Streifen von Feldern, die den Drachen enthalten, mit solchen, die, wie es scheint, ein paar laufende Hirsche neben einem Baume wiedergeben; in dem ersterwähnten sind laufende Stiere, Panther, Hasen und andere Tiere (jedesmal paarweise) neben dem Drachen, in anderen der Drache und das Kilin im Kampfe mit dem Fohu dargestellt. Im Arabischen Museum zu Kairo ist ein bereits späteres Beispiel mit steif gezeichneten menschlichen Figuren. Auffallend ist immer wieder der Wechsel der Tierfelder mit solchen, die Blüten- oder Baumgebilde enthalten, und die eigentümliche Einrahmung der Kompartimente. In den starren Ranken der Borte hat man früher Residuen von arabischer Schrift und allerlei kryptogrammatische Rätsel entdecken wollen. Der Wiener Orientalist Karabacek hat sogar behauptet, in dem Grafschen Teppich eine Inschrift zu erkennen, die nach seiner Lesung dieses Stück in das 13. Jahrhundert und nach Nordsyrien verweisen müßte. Das ist alles reine Phantasie; die Teppiche haben keinerlei epigraphische Bestandteile.

Einige weitere, in dieselbe Richtung gehörige Typen lassen alle Fabel- und Lebewesen vermissen und sind wohl meist späteren Ursprungs; das Gepräge verhältnismäßig früher Entstehung trägt eigentlich nur noch eine Gattung mit großen Blütenzweigen, die zwar viele selbständige Elemente enthält, aber doch in denselben Ideenkreis zu gehören scheint. Ein Beispiel davon befindet sich im Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 52), ein zweites im Besitz von Herrn Lamm in Näsby, ein drittes gehört M. K. W. van der Bilt in New-York. Verhältnismäßig große, lang gestreckte Felder, in eine größere und kleinere

Abb. 50.
Sogen. armenischer Tierteppich im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Abb. 51.
Sogen. armenischer Tierteppich im Besitz von Mr. Sharples in West Chester (U. S. A.)

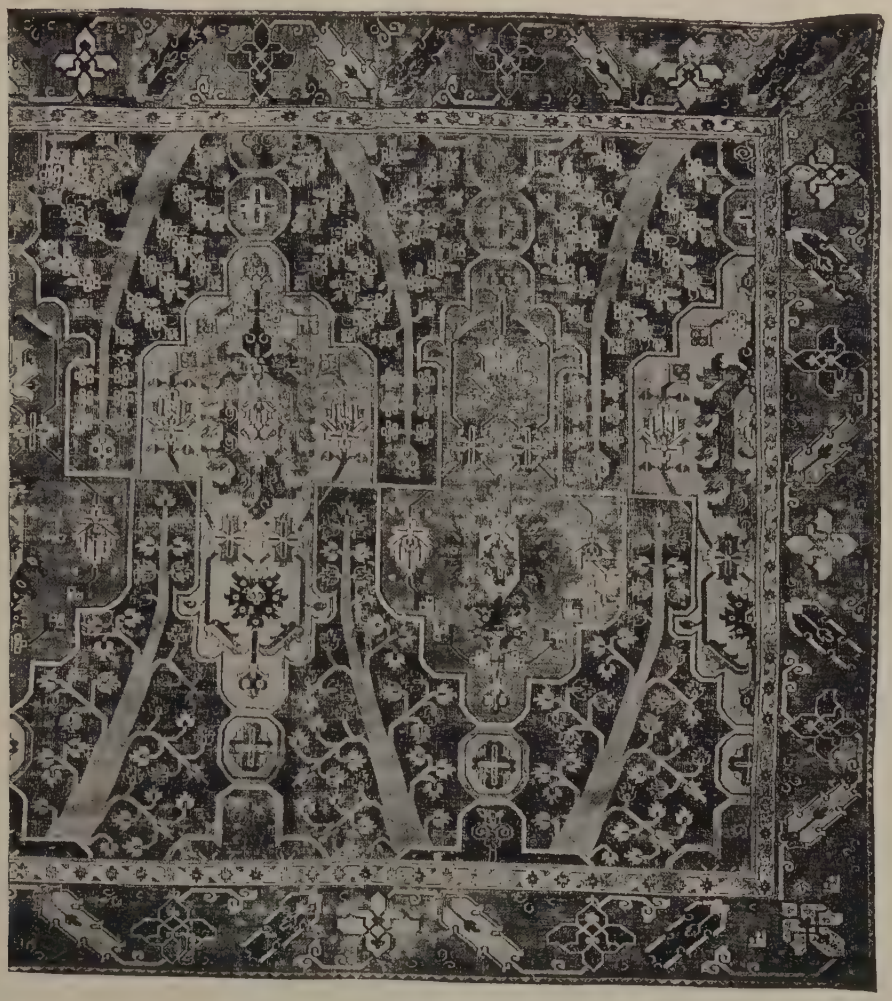


Abb. 52.
Sogen. armenischer Wollenteppich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Hälfte geteilt, von eigentümlicher Polygonalform, stehen, mehrmals wiederkehrend und wechselnd nach oben oder nach unten gewendet, zu viert nebeneinander, die beiden äußeren durch die Borte abgeschnitten und unr wenig sichtbar; im Inneren haben sie im größeren Abschnitte eine große, prächtig stilisierte Blume, im kleineren eine bescheidenere Palmette von gleichem Charakter, beiderseits eingerahmt durch eine Ranke mit kleinen Blüten. Die zwischen diesen Feldern entstehenden Abschnitte füllt jedesmal ein voller Blütenzweig an starkem Stengel; in der einen Zone mit kleinen Blüten, der Mandel, ähnelnd, und in der andern mit Früchten, der Granate gleichend. Sie bieten in ihrer mehr naturalistischen Bildung einen feinen Gegensatz zu den stilisierten Medaillonblumen. Die Borte des Berliner Exemplars stellt die Ver-

Abb. 53.
Später Tierteppich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

wandtschaft mit den armenischen Tierteppichen, die schon in der eigentümlichen Felderteilung zum Ausdruck kommt, außer Frage, nur sind die kleinen Blüten hier vollends geometrisiert. Der durchaus eigenartige, große Stil in der Erfindung und Zeichnung des Dekors macht sich auch in der Färbung geltend, die ebenso reich wie frisch und lebendig ist, in vorwiegend hellen, reinen Tönen von höchst pikanter Mischung und Zusammenstellung. Von den Teppichen aus der Safidenzeit ist diese Gattung wieder grundverschieden, wenn man auch in den späteren kleinen Frucht- und Blütenbäumen (vgl. Abb. 36) und in der gelegentlichen Medaillonauflösung des Feldes (vgl. Abb. 19) ihre Nachwirkung zu verspüren meint.

Armenien, in dem Sinne wie es hier zu verstehen war, als nordwestpersisches Grenzland, kommt sodann in Frage als Heimat einer ganzen Reihe von Knüpfarbeiten, die wir am besten als Nachläufer der Safidenmuster bezeichnen. Sie scheinen am Ende des 17. Jahrhunderts, als die klassische Zeit der persischen Manufakturen vorbei war, in Aufnahme

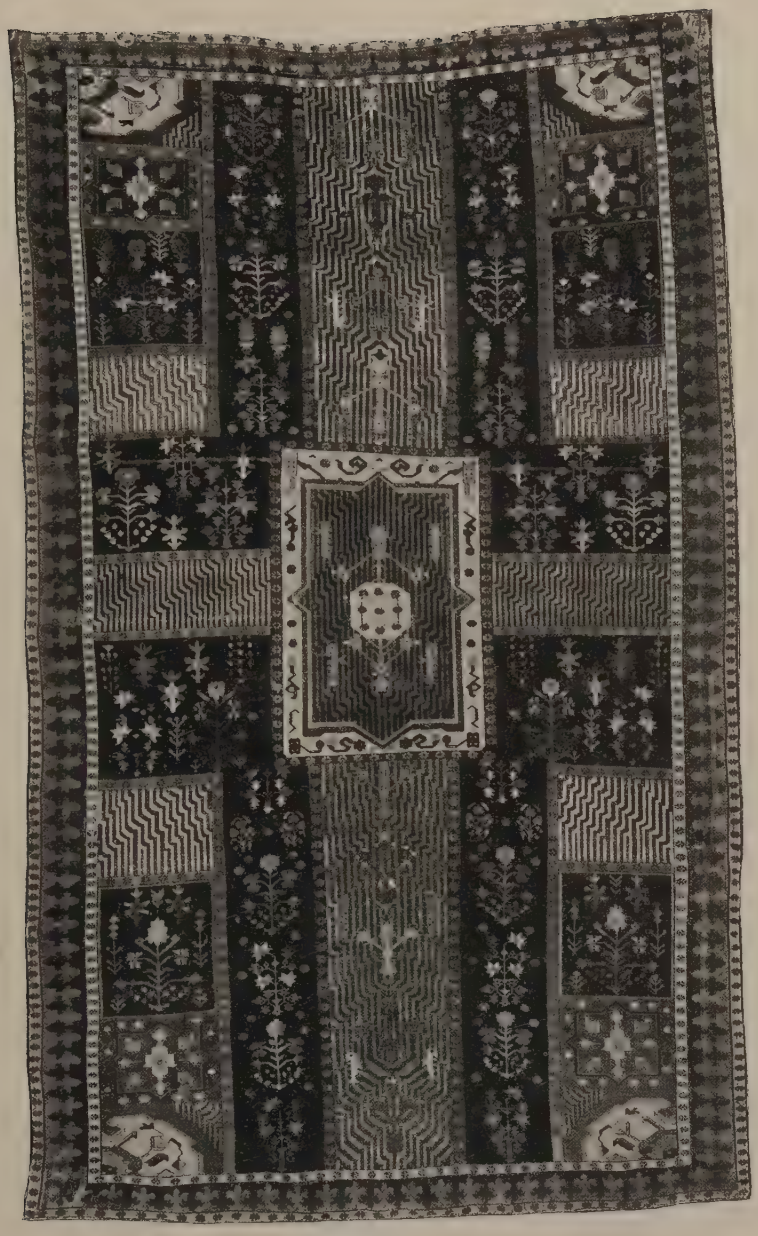


Abb. 54.
Später Gartenteppich im Besitz von Herrn Lamm in Näsby (Schweden).

gekommen und dann in jener Gegend heimisch geworden zu sein. Am häufigsten zeigen sie in einem ungegliederten Feld Tierkampfszenen zwischen Zypressen und anderen Pflanzengebilden, dazu ein einfaches Bortenmuster, alles den alten Prunkstücken entlehnt, aber in aller Bescheidenheit reduziert und in unbeholfener, steifer Zeichnung, oft ohne Verständis für das Motiv, wiedergegeben. Daß es sich hier nicht etwa um eine primitive Kunst, sondern um Epigonenwerke handelt, wird jedem bei näherem Vergleich mit den klassischen Mustern und ihren zuletzt genannten Vorläufern klar werden; hier setzt schon die Vereinfachung der dekorativen Aufgaben ein, die in der Konfusion der zeichnerischen Elemente, in der Auflösung der Farbenharmonie, in der Willkür der Bortenwahl und in anderen Anzeichen der Dekadenz deutlich zum Ausdruck gelangt. Beispiele solcher Tierteppiche, die trotz ihrer späteren Entstehung nicht allzu häufig sind, seien aus dem Besitz des Herzogs von Leuchtenberg in St. Petersburg, der Herren Kouchakji Frères in Paris, des Kölner Kunstgewerbemuseums und des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin (Abb. 53) genannt. Dr. Martin bildet (S. 24 des Textbandes) ein hierher gehöriges Stück ab, das er aber dem 13. Jahrhundert zuschreibt, während er einen früher bei Durlacher befindlichen sehr steifen Jagdteppich derselben Gattung (S. 55 ebenda) wahrscheinlich mit Recht als „Südkaukasien um 1680“ bezeichnet. In diese Kategorie gehören auch die späten Gartenteppiche, von den schon oben ausführlich die Rede war (S. 72, Abb. 54).

Frühe kleinasiatische Teppiche.

Neben den Nomadenstämmen Turkestans, bei denen die Knüpfarbeit von jeher zu Hause war, und deren Teppiche noch heute dem ältesten, nämlich dem rein mathematisch-linearen Dekorationsprinzip gehorchen, hat die in Kleinasien seßhaft gewordene türkische Bevölkerung in erster Linie zur Entwicklung der Teppichkunst beigetragen. Tatsächlich scheint schon zurzeit des Sultanats von Konia die Technik in Blüte gestanden zu haben, denn Marco Polo, der das Seldschukenreich am Ende des 13. Jahrhunderts bereist, spricht bereits davon, daß dort die besten und schönsten Teppiche der Welt hergestellt würden. Und wir besitzen sogar einige Beispiele, die mit dieser Behauptung in Einklang zu bringen wären. Sie liegen, drei an der Zahl, noch heute in dem Säulensaal der Moschee Ala ed-din in Konia, und dürften noch im 13. Jahrhundert entstanden sein; ein viertes Exemplar scheint in einer der Fresken in der Oberkirche zu Assisi dem jungen Giotto als Vorbild für einen Vorhang gedient zu haben. Der Dekor (Abb. 55 bis 57) besteht aus einfachen, geometrischen Motiven, die sich in drei Fällen gleichmäßig über das ganze Feld hinziehen, bei dem vierten Stück dagegen in lauter unregelmäßige Achtecke aufgelöst sind. Die Borte zeigt in drei Beispielen noch kräftige, deformierte kufische Schrift, die beim vierten (Abb. 57) bereits völlig ornamentalisiert ist. Der primitive Charakter dieser Teppiche steht außer Frage: es ist noch nicht die geringste vegetabile oder figürliche Ingredienz vorhanden, ja selbst das Ornament macht einen äußerst bescheidenen, unbeholfenen Eindruck. Das Kolorit, überwiegend rot, gelb und blau, ist ebenfalls noch wenig abgetönt. Ihre engste Verwandtschaft und gewissermaßen ihre Fortsetzung findet diese Gattung in einigen bisher bekannt gewordenen spanisch-maurischen Teppichen des 14.—15. Jahrhunderts, die indes aus unserer Betrachtung ausscheiden.

Im 13. oder 14. Jahrhundert mögen dann auch schon Tiergestalten in den Vorstellungskreis der kleinasiatischen Knüpfer getreten sein, die aber natürlich vorerst noch im strengsten Linearstil ausgedrückt wurden. Ein deutliches Zeugnis dafür besitzen wir in einem unvollständigen Teppich, der, aus einer Kirche in Mittelitalien stammend, in Rom erworben wurde, und jetzt dem Kaiser Friedrich-Museum in Berlin gehört (Abb. 58). Die beiden Felder, die er noch aufweist (da die Borte nur an der einen Schmalseite vorhanden, ist es möglich, daß er drei, wahrscheinlicher, daß er ursprünglich sechs Felder enthielt) haben dasselbe Muster: den Drachen im Kampfe mit dem Phönix, freilich in sehr barbarischer, beinahe karikierter Zeichnung; die Einrahmung der achteckigen Felder und die schmale Borte zeigen einfache geometrische, starre Gebilde. Die Farben sind ebenso bescheiden und derb: der Grund ist ein kräftiges

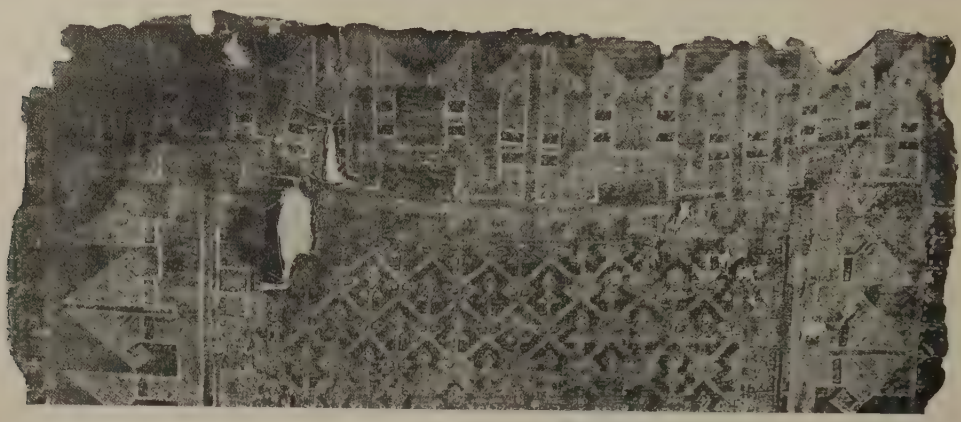


Abb. 55.

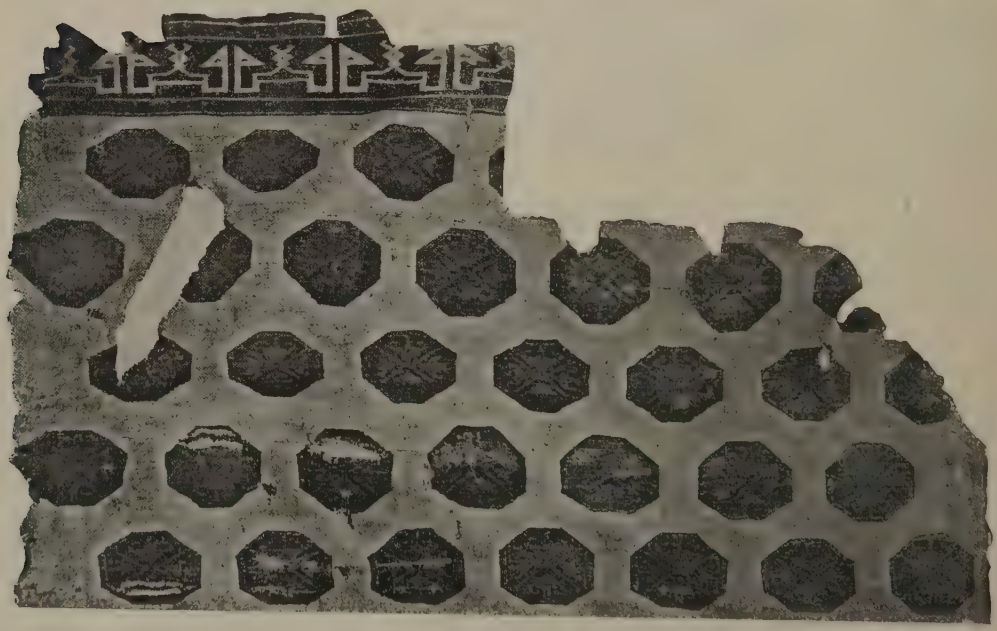


Abb. 56.
Seldschukische Teppiche in der Moschee Ala ed-din zu Konia.

Gelb, die Tiere sind blau und rot, die Borte hat rotes Ornament auf schwarzem Grunde. In einer Publikation über altnorwegische Teppichmuster findet sich ein ähnliches Stück; daß es nicht orientalische Arbeit ist, ergeben gewisse Einzelheiten; aber es ist der eben beschriebenen vorderasiatischen Knüpfarbeit so nahe verwandt, zeigt in Anordnung und Dekor bis in die einzelnen Details eine so stark orientalische Note, daß es nur als Nachbildung eines derartigen Knüpfteppichs angesehen werden kann. Die Beutezüge norwegischer See-

räuber bis an die Ostküsten des Mittelmeeres können ja sehr wohl sarazenische Waren nach Norwegen gebracht haben; außerdem ist man auf die regen Beziehungen zwischen dem Norden und dem Orient schon wiederholt aufmerksam geworden.

Ein glücklicher Zufall hat uns gerade diesen Teppich, der als Original bisher allein steht, in einer alten Abbildung erhalten, welche den Anhalt zur Bestimmung der Zeit seiner Entstehung gibt. Sie findet sich im Spedale della Scala zu Siena auf dem Fresko der „Hochzeit der Findlinge" von Domenico di Bartolo, das zwischen 1440 und 1444 entstanden ist (Abb. 59). Das Muster ist fast das gleiche, erscheint in derselben rohen Weise stilisiert und hat in den Ecken ganz ähnliche, verwilderte Ornamente; nur hatte dieser Teppich breitere Einrahmungen der einzelnen Felder. Bemerkenswert ist, daß hier in der Umrandung ein zinnenartiges Motiv vorzukommen scheint, das wir zumal in den Borten der sogenannten Polenteppiche ähnlich als „reziprokes Lilienmuster" kennen gelernt haben. Derselbe Teppich ist auch auf einem etwa gleichzeitigen Cassonebild in einer Turnierszene dargestellt.

Abb 57.
Seldschukischer Teppich in der Moschee Ala ed-din zu Konia.

Zur Beurteilung der mittelalterlichen Knüpfarbeit in Kleinasien sind wir nun zum Glück keineswegs auf dieses eine erhaltene Exemplar angewiesen; ähnliche Teppiche finden sich noch auf einer Reihe von Bildern aus dem Anfange des 15. und aus dem 14. Jahrhundert, vereinzelt sogar aus dem Ende des dreizehnten; und diese bestätigen unsere frühe Datierung jener Originale.

Zunächst bietet ein Teppich auf Fra Angelicos großem Madonnenbilde mit den Heiligen Cosmas und Damianus in der Akademie zu Florenz, das 1438 gemalt wurde, ein Beispiel von ganz primitiver Darstellung. In den einzelnen Feldern stehen je zwei und zwei Tiere übereinander, darunter kaum eines, das mit Sicherheit zu bestimmen wäre; kleine Sterne, Zickzacklinien und ähnliche einfache Ornamente umrahmen die Felder, während die schmale Borte mit Rosetten geschmückt ist. Ähnliche rohe Gebilde, je ein Tier in jedem Felde, zeigt ein Teppich auf der „Verlobung der Maria" von einem unbekannten Sienesen aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, in der Nationalgalerie zu London (Nr. 1317), in dessen Borte kufische Schrift in ornamentaler Verwendung angebracht ist.

Ein verwandtes Stück findet sich sodann auf dem etwa gleichzeitigen (irrtümlich dem Pisanello zugeschriebenen) Bilde des Giovanni di Paolo in der Galerie Doria zu Rom.

Abb. 58.
Früher Wollenteppich mit dem Mingwappen im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Die Bilder des Trecento enthalten gleichfalls Teppiche von großer Einfachheit und strenger Stilisierung der Tiere, aber doch nicht von solcher Roheit, wie jene aus der ersten Hälfte des Quattrocento. Wie auf den Stoffen dieser Zeit, so sind auch in den Teppichen zumeist Vögel wiedergegeben; ja, soweit dieselben sicher erkennbar (in den Fresken, namentlich in denen des Giotto zu Assisi, scheinen solche vorzukommen, die aber bis zur Unkenntlichkeit durch Restauration entstellt sind), handelt es sich überhaupt nur um Vogelmuster. Diese sind untereinander sehr verwandt: in achteckigen oder vierseitigen Feldern von kräftiger Farbe ist je ein Vogel oder sind zwei sich gegenüberstehende Vögel stehend abgebildet; im Nachbarfelde pflegt das Tier, dem Charakter des Teppichs entsprechend, die umgekehrte Stellung zu haben und auch die Farben sind hier gewechselt; die schmalen Umrahmungen und selbst die Borten sind meist ganz schmucklos, nur auf den Kreuzungspunkten findet sich regelmäßig ein kleines eckiges Ornament, und ähnliche kleine Verzierungen sind im Körper der Tiere angebracht; die Farben sind meist gelb und blau oder gelb und rot neben weiß und schwarz. In einem dieser Bilder, der

Abb. 59.
Teppich auf dem Fresko der „Hochzeit der Findlinge“ von Domenico di Bartolo.

Abb. 60.
Teppich auf der „Verlobung der Maria“ des Nic. di Buonaccorso
in der National Gallery zu London.

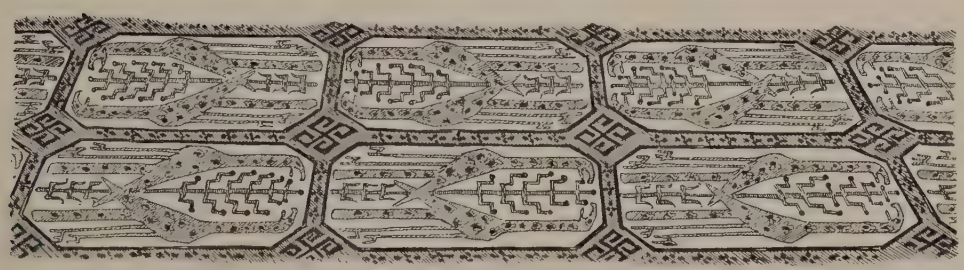


Abb. 61.
Teppich aus einem Madonnenbild des Lippo Memmi in der Berliner Galerie.

„Verlobung der Maria“ von dem Sienesen Nic. di Buonaccorso in der Nationalgalerie zu London (Nr. 1109, um 1380 gemalt, Abb. 60), stehen sehr steife Vögel — Adler, wie es scheint — von gelber oder roter Farbe auf rotem bezw. gelbem Grunde sich gegenüber. Ein ähnlicher Teppich findet sich in einem dem Lippo Memmi zugeschriebenen Madonnenbilde der Berliner Galerie (Nr. 1072, Abb. 61), welches um das Jahr 1350 gemalt ist: die Felder zeigen im Wappenstil zwei hochbeinige Adler neben einem stilisierten Baum; die Umrahmung und die Bordüre ent-

halten magere Ornamente. Zwei oder drei Jahrzehnte früher noch ist das große Gemälde mit dem heiligen Ludwig von Toulouse von Simone Martini in S. Lorenzo zu Neapel entstanden, in welchem in allen Feldern ein Doppeladler wiederholt ist. Denselben Schmuck hat auch ein Teppich auf Giottos berühmtem Triptychon in der Sakristei von St. Peter zu Rom, das in das Ende des 13. Jahrhunderts zurückgeht. Ein Tierteppich ähnlicher Art ist ferner auf dem noch etwas älteren Heiligenbilde der Ssma. Annunziata zu Florenz abgebildet; aber da dieses Verkündigungsbild als Kultgegenstand nur am Jahresfeste und nur in großer Entfernung sichtbar ist und die zahlreichen Kopien desselben nur oberflächliche sind, ist eine nähere Beschreibung nicht möglich.

Wenn wir uns die meist sehr verkleinerten Nachbildungen auf diesen frühesten Bildern in die wirkliche Größe der Teppiche übersetzen, so erhalten wir von den Mustern derselben einen auffallend leeren und nüchternen Eindruck. Ist dieser auch nach dem Vorgang der Koniamuster zu gewärtigen, so dürfen wir doch keineswegs mit genauen Nachbildungen der Originale rechnen; wie in der Wiedergabe der Details, so haben gerade die Trecentisten auch in den Teppichen gewissermaßen nur ein knappes Bild geben wollen, in dem sie kleineres Beiwerk, wie die Muster der Borten und Einrahmungen, das Füllwerk der Felder und etwaige Detailzeichnung im Körper der Tiere, fortließen oder nur oberflächlich andeuteten. Jedes Bauwerk, jedes Möbel der Zeit, die Muster der Stoffe und die Werke der Kleinkunst, die auf Bildern von Giotto und seinen Nachfolgern vorkommen, erscheinen neben den Originalen nur wie Abkürzungen, und dasselbe haben wir also zweifellos auch für die Teppiche anzunehmen, die in so früher Zeit vorkommen. Dagegen können wir den Malern des Quattrocento, die sich oft in die kleinsten Einzelheiten mit großer Liebe verloren, die in den Gewändern ihrer Heiligen jedes Brokatmuster gewissenhaft wiedergaben, auch ihre Teppichdarstellungen ohne weiteres glauben.

Was die genauere Herkunft der so von den Künstlern verewigten Teppiche betrifft, so müssen wir uns ganz im allgemeinen auf die Annahme beschränken, daß diese Stücke aus den dem italienischen Handel damals zugänglichen Gebieten Vorderasiens, also Kleinasien und Armenien, nur ausnahmsweise auch aus Syrien gekommen sein werden und zwar sehr wahrscheinlich aus Gegenden, die nicht sehr weit ab vom Meere lagen. Die Schriftsteller des 13. und des 14. Jahrhunderts, die leider nur ganz ausnahmsweise und flüchtig der Teppiche Erwähnung tun, nennen aber gerade Anatolien als Heimat blühender Teppichindustrie und sprechen von der Ausfuhr der Erzeugnisse aus Kleinasien nach Italien, so daß wir über die Provenienz dieser frühen Gattung kaum in Zweifel sein können. In ihr vermögen wir ohne Schwierigkeit die Vorstufe der sogenannten armenischen Tierteppiche zu erkennen, die dann zu den Meisterwerken der Safidenzeit hinüberleiten.

Kleinasiatische, sogenannte Uschakteppiche.

Es wurde bereits erwähnt, daß bei einer der hier beschriebenen Arten von Teppichen ihr asiatischer Ursprung in Frage gestellt worden ist, bei den irrtümlich sogenannten Polenteppichen. Es gibt aber noch verschiedene andere Gattungen, bei denen ähnliche Zweifel gleichfalls und zwar mit weit größerem Rechte geäußert wurden. Wenn wir unter diesen die bekannten Smyrnateppiche nennen, so müssen wir freilich zugeben, daß dieselben in Asien entstanden sind; ja sie sind fast die einzigen älteren Erzeugnisse, für welche mit Sicherheit eine bestimmte Gegend als Produktionsstelle nachgewiesen werden kann. Aber sie sind vermutlich auf Veranlassung und Bestellung von Europa aus, teilweise selbst unter europäischer Aufsicht entstanden und können deshalb ihren Platz nicht unter den rein orientalischen Teppichen finden.

Die Fabrikation der Teppiche in Smyrna und Umgegend, eine der jüngsten Industrien dieser Art in Kleinasien, hat trotzdem wohl am strengsten ihre alten Muster und ihre alte Technik festgehalten. Charakteristisch ist für sie die grobe Wolle, die lockere Knüpfung, die hohe Schur und die milde Farbenwirkung, wodurch sie sich von allen älteren Teppichen des Orients unterscheiden. Ganz ungewöhnlich ist auch der Umstand, daß dieselben nicht das eher längliche Format haben, sondern sich dem Quadrat nähern. Da nun sowohl in Holland wie in England vornehmlich in Häusern aus dem 18. Jahrhundert Smyrnateppiche vorkommen, welche für die Zimmer, in denen sie liegen, genau abgepaßt sind, so ist es wohl außer Zweifel, daß solche Stücke auf Bestellung angefertigt wurden. Da ferner die Muster keine eigenartigen sind, sondern verschiedenen älteren asiatischen Typen nachgebildet (es sind namentlich die unter 62, 63, 68 abgebildeten Muster, die neben einem einfachen Streublumenmotiv seit dem 17. Jahrhundert in geringer Veränderung, zum Teil bis heute, wiederholt werden), so liegt die Vermutung nahe, daß diese Industrie in oder bei Smyrna von der dort blühenden europäischen, vorwiegend holländischen Kolonie ins Leben gerufen und mit asiatischen Arbeitern auf europäische Bestellung betrieben wurde. Daraus erklärt sich ihre weite Verbreitung in Europa, speziell in Holland und England, daraus die lange Blüte derselben und das Festhalten an den alten Traditionen, andererseits auch der Anschluß an die Smyrnateppiche bei der Begründung der modernen Teppichindustrie in Europa.

Man hat nun wegen der Übereinstimmung der Muster jene älteren Vorbilder, die uns zunächst interessieren, gleichfalls nach Smyrna verweisen wollen. Das mag zutreffen, wenn man dabei mit der Lokalisierung nicht zu engherzig ist und nicht sowohl an die Stadt, als vielmehr an das weitere Hinterland denkt, für das Smyrna der Ausfuhrhafen war. Da wir aber in diesem Gebiet

noch heute ein Produktionszentrum kennen, dessen neuere Erzeugnisse am ehesten mit jener alten Gattung in Einklang zu bringen sind, so hat man von der späteren auf die frühere Gruppe mit einigem Recht die Bezeichnung Uschakteppiche übertragen.

Dieser Familie gehören nun, auch unter den alten Beispielen, verschiedene Typen an, die in der Zeichnung oft voneinander abweichen, in Färbung und Technik aber leicht als zusammengehörig erkannt werden. Meist zeigen sie irgend eine charakteristische Medaillongliederung und erinnern dadurch, sowie in Einzelheiten des Dekors an gewisse Safidenmuster, mit denen sie übrigens auch zeitlich ungefähr übereingehen, so daß hier sehr wohl eine Wechselwirkung mit Persien anzunehmen wäre. Am klarsten tritt diese Berührung in einem Schema zutage, das mit dem Grunddessin der meisten Tierteppiche ungefähr übereinstimmt. Das Innenfeld zeigt ein rundliches, gezackt konturiertes Mittelschild mit zierlichen Ausläufern an den beiden Langseiten, während die Ecken mehr oder weniger treu Ausschnitte dieses Mittelschildes enthalten, die nach innen wieder ganz kleine, herzförmige Ausläufer haben. Zuweilen, namentlich bei besonders umfangreichen Stücken, ist an den Langseiten ein Teil des Mittelschildes (gewöhnlich die Hälfte desselben, welche durch die Bordüre abgeschnitten wird) wiederholt. Die Zeichnung dieser Felder bietet ein buntes, reich verschlungenes Rankenwerk mit stilisierten schmalen Blumen und Blättern. Eine ähnliche, aber durch das ganz untergeordnete, magere Rankenwerk mehr als Streumuster erscheinende Zeichnung füllt den Grund des Innenfeldes. Die Borte, durch zwei schmale Streifen mit bandartigem Muster eingefaßt, enthält in der Regel ein Rankenmuster mit wechselnden Blättern und Blumen von ganz magerer stilisierter Form, gelegentlich auch das Wolkenband mit Streublumen dazwischen, ganz selten noch verschlungene Buchstabenmotive. Die Arabeske kommt groß und schön geformt im mittleren Stern und in den Ecken vor. Die Farben sind im Grund meist tief und kräftig: das innere Feld ist regelmäßig rot oder rotbraun, die Borte dunkelblau; die Zeichnung darin ist hellgelb, hellblau, grün usf.

Teppiche dieser Art, die regelmäßig von größerem oder sehr großem Umfange sind, kommen nicht selten im Orient vor; besonders häufig fanden sie sich bis vor kurzem in den Kirchen Italiens, nicht selten auch in denen von Spanien, Portugal, Tirol und Süddeutschland. Von dort haben sie durch den Kunsthandel ihren Weg in die meisten größeren Kunstgewerbemuseen und in manche Privatwohnungen gefunden, in denen sie leider durch die Benutzung allmählich zugrunde gehen. In Färbung wie in Zeichnung eines der schönsten bekannten Exemplare besaß Graf Gregor Stroganoff in Rom (Abb. 62); er erwarb es 1883 in der Versteigerung der Sammlung Castellani, die eine reiche Auswahl interessanter alter Teppiche bot (fast alle aus italienischen Kirchen stammend). Ein nahezu 9 m langer, trefflich erhaltener Teppich dieser Art von hoher Schur gelangte ferner in den Besitz des Herrn Gustav Güterbock in Berlin, andere Exemplare sind in der St. Michaelshofkirche zu München, in der Handels- und Gewerbekammer zu Bozen, bei Baron Haniel in London usf.

Die Zeit der Entstehung dieser Teppiche ist durch ihr ziemlich häufiges Vorkommen auf alten Gemälden der verschiedensten Schulen genau festzu-

Abb. 62.

Sogen. Uschakteppich, früher im Besitz des Grafen Gregor Stroganoff.

stellen. Es seien nur einige derselben genannt, die eine besondere Bedeutung haben. Das früheste Datum ergibt eine merkwürdige Darstellung der Familie Heinrichs VIII. von England, die auf Veranlassung der Königin Elisabeth etwa im Jahre 1570 gemalt wurde (ausgestellt in der Tudor Exhibition zu London 1888, Nr. 158). Dann finden wir den Teppich auf einem spanischen Bilde, auf dem großen Zurbaran in Louvre, der um 1622 entstand; das gleiche Muster zeigt der Teppich auf dem etwa 1656 gemalten Bildnis der Prinzessin Margarethe Theresia von Velasquez im Hofmuseum zu Wien. In die gleiche Zeit fallen verschiedene holländische Bilder, auf denen derselbe Teppich vorkommt: der große Jan Vermeer in der Galerie zu Dresden (datiert 1656), das „Konzert" von G. Terborch in der Nationalgalerie zu London u. a. m. Auf späteren Bildern findet man dieses Muster nicht mehr. Die Veränderung, die es nach den bildlichen Darstellungen im Laufe von fast einem Jahrhundert aufweist, ist eine kaum merkliche: nur in größerer Einfachheit, in klarerer Disposition und in der eckigen Zeichnung der Blätter und Blüten, namentlich bei der schmalen Einfassung der Borte, läßt sich die frühere Zeit von der späteren unterscheiden. Dagegen zeigen zahlreiche Teppiche dieser Art, die noch in den Moscheen von Konstantinopel, Smyrna und Umgebung vorkommen, bis zu den Knüpfarbeiten, die jetzt noch in der Gegend von Uschak angefertigt werden, diese Abart in allmählichem Verfall; in den letzten ist nur noch ein schwacher Rest des guten Stils zu erkennen.

Für das Alter dieses großen Sternenschemas und seine Entwicklung ist ferner ein Teppich von mittlerer Größe im Museo Poldi in Mailand von besonderem Interesse. Auf schwarzem Grunde hebt sich der große dunkelrote Stern von einfacher Form, der mit seinen kurzen Ausläufern an den Langseiten und den kleinen Ausschnitten in den Ecken das Innenfeld fast ganz einnimmt, kräftig ab. Die Zeichnung läßt in ihren mageren, bandartigen Formen nur mit Mühe die sarazenische Blume und Arabeske erraten, während in der Borte wenigstens die Blüte noch eine vollere, mehr naturalistische Form hat. Das eckige Rankenwerk, das sie umgibt, läßt dagegen die ursprüngliche Pflanzenform und die Einteilung in längliche Felder mit Blumen und runde Medaillons mit Sternen kaum noch ahnen. Diese Verknöcherung aller Formen und die derbe Knüpfart lassen auf den ersten Blick, namentlich wenn man alte Teppiche in größerer Zahl nicht gesehen hat, auf eine späte, verkommene Nachbildung des hier betrachteten Musters schließen. Eine aufmerksame Betrachtung ergibt aber zweifellos, daß wir hier vielmehr eine frühe Arbeit vor uns haben, die vielleicht noch in die Zeit um 1500 zurückgeht. Dafür spricht die altertümliche Zeichnung der schmalen Begleitränder, die denen von Teppichen auf späteren Quattrocento-Bildern ganz ähnlich sind; es spricht dafür auch die primitive, aber keineswegs nachlässige Technik und vor allem die tiefe kräftige Färbung, namentlich der schwarze Grund und die gute Erhaltung dieser Farbe, die schon in Teppichen aus dem 16. Jahrhundert und zumal späterer Zeit regelmäßig durch den angewandten Farbstoff weggefressen wurde.

Während Prisse d'Avennes („l'Art arabe" III, Taf. 153) einen besonders feinen, frühen Teppich der vorgenannten Gattung, von dem er eine gelungene farbige Abbildung gibt, als eine Arbeit des 18. Jahrhunderts bezeichnet, pub-

liziert er daneben einen anderen (Taf. 150), gleichfalls in farbiger Nachbildung, als ein Werk des 14. Jahrhunderts, obgleich dieser schon durch die Verwandtschaft mit dem oben beschriebenen Muster eine solche Verschiedenheit der Datierung sehr unwahrscheinlich macht. Dadurch, daß auch dieser zweite Teppich nicht selten auf Bildern vorkommt, läßt sich aber mit Sicherheit feststellen, daß derselbe mit jener anderen Abart fast gleichzeitig angefertigt wurde. Das Muster zeigt im Innenfelde wechselnd größere achtstrahlige Sterne von zierlicher Form und kleinere, vierstrahlige von ähnlicher Konfiguration, neben denen jederseits in der Breite das Stück eines gleichen kleineren oder größeren Sternes, von der Borte abgeschnitten, steht. In der Länge pflegen, da auch diese Teppiche fast immer von mittlerem oder bedeutendem Umfange sind, bald drei, bald fünf Sterne und je ein halber an der Borte das volle Muster auszumachen. Im Innern sind sie mit einem ganz ähnlichen, zierlichen, eckigen Rankenwerk von Blumen und Arabesken in magerer Form geschmückt, wie die runden Mittelschilde der vorher beschriebenen Gruppe; der Grund des Innenfeldes ist in ähnlicher Weise wie dort mit Streublumen an schmalen eckigen Ranken bedeckt. Die Borte zeigt auch hier meist das Wolkenband mit einzelnen Blüten dazwischen oder ein mageres Pflanzengewinde, stets beiderseits eingefaßt durch je einen schmalen Streifen mit bandartiger, ganz magerer, stilisierter Blütenranke (Abb. 63). Die Farben sind bei dieser Teppichart noch stereotyper als bei der vorgenannten: der Grund des Innenfeldes pflegt ein schönes Karminrot zu sein (mit Streublumen in bräunlichen oder grünen Farben), die Sterne haben einen tiefblauen Grund mit gelber Zeichnung darin, und der Grund der Borte ist meist himmelblau.

Zeitlich läßt sich die Entstehung dieser Gattung auf Bildern von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts verfolgen, und zwar in allen Hauptländern, welche damals Teppiche aus dem Orient importierten. Unter den Gemälden, auf denen besonders charakteristische Beispiele vorkommen, nenne ich ein berühmtes Bild des Paris Bordone, den „Ring", in der Akademie zu Venedig, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist; hier steht der Thron des Dogen auf einem prächtigen solchen Uschakteppiche. Vom Jahre 1614 datiert ein großes Porträt des in England tätigen Marcus Gerards mit einem ähnlichen Stücke; ein gleiches liegt auf dem Boden in einem etwa zwanzig bis dreißig Jahre später entstandenen Gemälde des Zurbarán in der Galerie Raczynski zu Berlin. Im italienischen Handel kamen diese Teppiche nicht gerade selten vor; ein in Farbe und Zeichnung besonders schönes Exemplar besitzt die Annakirche in Augsburg, ein ähnliches, aber unvollständiges, das Kunstgewerbemuseum in Dresden, ein frühes, vorzügliches kleines Stück Dr. F. Harck in Seusslitz, ein trefflich erhaltenes großes Exemplar Graf Dönhoff-Friedrichstein, weitere haben das Österreichische Museum, das Musée des Arts décoratifs, das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Mr. Williams in Norristown, die Antiquare Simonetti in Rom, A. S. Drey in München u. a.

Diesen Typus noch nicht fertig ausgebildet zeigt der unter Nr. 64 abgebildete Teppich, in dem die Sterne des Innenfeldes noch keine feste, ganz regelmäßige Form angenommen haben, während die Zeichnung darin noch nicht die starre, magere Bildung, sondern meist volle, schöne, eckig gezeich-

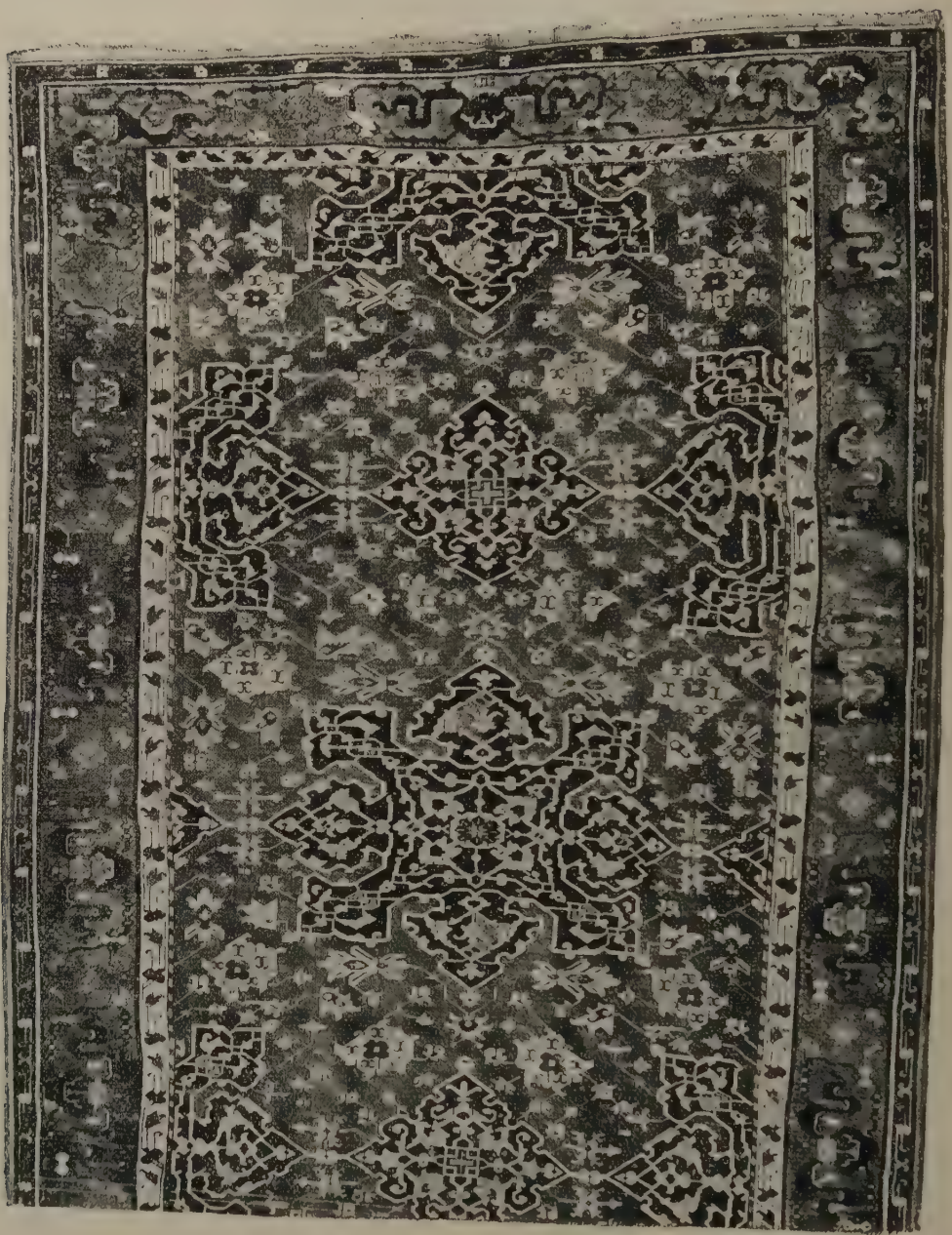


Abb. 63.
Sogen. Uschakteppich mit Sternenmuster, im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

nete Blumen aufweist; in der Borte ist diese Erstarrung der Pflanzenformen schon weiter vorgeschritten. Die Färbung ist sehr tief und prächtig, der Grund

Abb. 64.

Sogen. Uschakteppich, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Abb. 65.
Sogen. Uschakteppich im Österreich. Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

im Innenfeld und in der Borte von dunklem Kirschrot, die Sterne haben dunkles Blau. Zeichnung und Stilisierung weisen diesen vereinzelt dastehenden Typus in den Anfang des 16. Jahrhunderts.

Ein ebenfalls seltener vorkommendes Muster (Abb. 65) hängt mit allen drei genannten Schemen zusammen; mit dem einen hat es die Anordnung, mit dem anderen die Zeichnung, mit dem dritten gewisse Einzelheiten gemein. Da auch die Technik und die Farben übereinstimmend sind, so dürfen wir es wohl noch in das 16. Jahrhundert verweisen. Auf tiefblauem Grunde mit dem gewöhnlichen Rankenwerke (meist in gelber Farbe) liegen, wie bei der letzt-

genannten Teppichart, drei oder fünf Medaillons von gleicher Größe, als längliche Sechsecke gestaltet und mit rotem Grunde; zwischen ihnen, an die Borte angelehnt, beiderseits halbe Sterne mit blauem Grunde, sämtlich mit kleinen Ausläufern. Der Dekor von Blumen und Arabesken und die Stilisierung derselben finden bald hier, bald da Analogien, ebenso Farbe und Dekor der Borte. Ein sehr gutes Beispiel dieser Art, abgesehen von dem schon erwähnten des Österreichischen Museums, besitzt Baron H. von Tucher in Wien (Abb. 66). Verwandt mit der zweiten Kategorie ist sodann ein häufigeres Muster, das wir nach einem prächtigen, altertümlichen Exemplar mit schönen, vollen Blumen auf tiefrotem Grund wiedergeben (Abb. 67).

Ein sehr abweichendes Motiv, von dem wohl nur ein Exemplar bekannt ist (Abb. 68), das aber gleichwohl hierher gehört und für die vorausgehende wie für die spätere Zeit von eigentümlicher Bedeutung ist, zeigt das Schema, das wir an zweiter Stelle kennen lernten, in engerem Zusammenhange. Von einem Stern zum andern führen nach beiden Seiten eckige Ranken mit mageren, kaum als solche erkennbaren Blättern und Blüten, so daß die großen Blumensterne — denn um solche handelt es sich offenbar — in einer rhombenartigen Umrahmung stehen. Die Borte zeigt das Wolkenband mit den Streublumen dazwischen, genau so wie bei anderen Stücken (Abb. 63), mit denen auch die reiche brillante Färbung übereinstimmt. Der Grund des Innenfeldes ist, was bei solchen Teppichen selten vorkommt, ein tiefes Blau; die Grundfarbe der Borte und der großen sternartigen Blumen ist zinnoberrot; der Dekor zeigt helles Gelb, verschiedenes Grün, helles Blau, lachsfarbenes Rot und Weiß. Die Heimat dieses Teppichs ist daher mit größter Wahrscheinlichkeit in dasselbe Gebiet zu setzen, welchem jene anderen Spielarten angehören, und auch die Zeit der Entstehung wird etwa die gleiche sein. Diese Uschakvariante ist seit dem 17. Jahrhundert in den für Europa bestimmten „Smyrnateppichen“ mit Vorliebe nachgebildet worden.

* * *

Im Zusammenhang mit der eben beschriebenen Uschakgruppe entstanden auch einige Typen von Gebetsteppichen, deren Zweck ein kleines Format bedingte und somit zu einer Auswahl aus dem in den Mustern größeren Umfangs ausgebildeten Formenschatz führte. Eines der häufigeren Motive dieser Art, bei dem aus Gründen der Symmetrie die Nische doppelt gegeben wird, ist uns in Bildern gleichfalls durch nahezu ein Jahrhundert bezeugt und war früher in Originalen im italienischen Kunsthandel nicht selten (Abb. 69). Das innere Feld zeigt hier auf einfarbigem Grunde einen kleinen vier- oder sechsseitigen Stern, eine lose, stilisierte Ampel in jeder Wölbung, und Eckfüllungen, die sich dem aufmerksamen Blicke noch als verwilderte Wolkenbänder zu erkennen geben. Die Borte hat entweder dasselbe Motiv, mit Streublumen dazwischen, oder ein mageres Gewinde von Blumen und Blättern, bisweilen auch Arabesken als Dekor, ganz ähnlich wie bei den vorgenannten größeren Mustern. Dazu kommen in der Regel die zwei üblichen, manchmal auch mehrere Begleitränder. Die Farben sind sehr tief und leuchtend: ein

Abb. 66.
Sogen. Uschakteppich im Besitz von Baron H. von Tucher in Wien.

kräftiges Rot im Grunde des Mittelfeldes, dem ein tiefes Blau als Grundfarbe der Borte entspricht; der kleine mittlere Stern ist gleichfalls tiefblau, die Eckfüllungen sind meist tiefgrün, die Zeichnung in den Sternen wie in der Borte ist vielfarbig, vorherrschend rot. Teppiche dieser Art kommen in Originalen noch häufig im Privatbesitz (Baron Tucher, Dr. Bode u.a.), auf Bildern seit der Mitte des 16. Jahrhunderts vor; so auf einem Doppelporträt der Königin Marie und Heinrichs VII. in Althorp (um 1550 bis 1560), auf einem Bildnis von der Hand des Francesco Veneziano aus dem Jahre 1561 (im Besitz von Mr. Holford, Westonbirt), auf mehreren Bildern von Tintoretto (z. B. in der Brera zu Mailand), auf einem kleinen von Rottenhammer in der Berliner Galerie (aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts), auf einem Gemälde des Matteo Rosselli in der Akademie zu Florenz, das um 1620 entstanden ist usf. Viel später finden sie sich jedoch nicht mehr.

Abb. 67.
Sogen. Uschakteppich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Bei ganz ähnlicher Einteilung zeigt ein anderer Typus von demselben geringen Umfange im Nischen-

Abb. 68.
Kleinasiatischer Wollenteppich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

felde üppigeren, in der Borte dagegen viel schwächeren Dekor (Abb. 70, im Ungar. Kunstgewerbemuseum; ein Gegenstück dazu im Skokloster, Schweden). Dem Innenfelde fehlt der mittlere Stern, die Ecken sind mit mageren Arabesken geschmückt, während in der Mitte aus zwei vasenartigen Ampeln magere Ranken mit eckig gezeichneten Blüten und Blättern herauswachsen, welche das Innere bedecken. Die Borte zeigt in länglichen Feldern, die mit kleineren achteckigen Sternen abwechseln, leichte Ranken mit kleinen Blumen, Arabeskengebilde und schön stilisierte, volle Blüten. Etwas später kommt man dann dazu, selbst dieses einfache Bortenmuster auf die größeren Kartuschen zu reduzieren und Feld und Zwickel ebenfalls nach Möglichkeit zu vereinfachen (Abb. 71). Weitere Varianten, die immer noch entfernt mit der Uschakfamilie zusammenhängen, haben neben einer einzigen Innenzeichnung eine etwas vollere Borte von Wolkenbändern oder dergl. Die Farben all dieser Teppiche sind regelmäßig rein und kräftig; der Grund des Innenfeldes ist meist rot, seltener blau. Die Zeit ihrer Entstehung läßt sich aus Bildern der holländischen Schule bestimmen, in denen sie häufig vorkommen, so bei Th. de Keyser, C. de Vos, P. Codde, C. Netscher, Jan Vercolje, A. de Snaphaan u. a., ausnahmsweise auch bei späteren Italienern, wie B. Castiglione. Zuletzt erscheinen sie auf dem großen Porträt der Kaiserin Maria Theresia im Belvedere zu Wien und auf einem Bilde von Battoni in der Galerie der Ermitage zu St. Petersburg. Danach würde ihre Produktion ungefähr zwischen den Anfang des 17. und die Mitte des

Abb. 69.
Kleinasiatischer Gebetsteppich im Besitz von Baron Tucher in Wien.

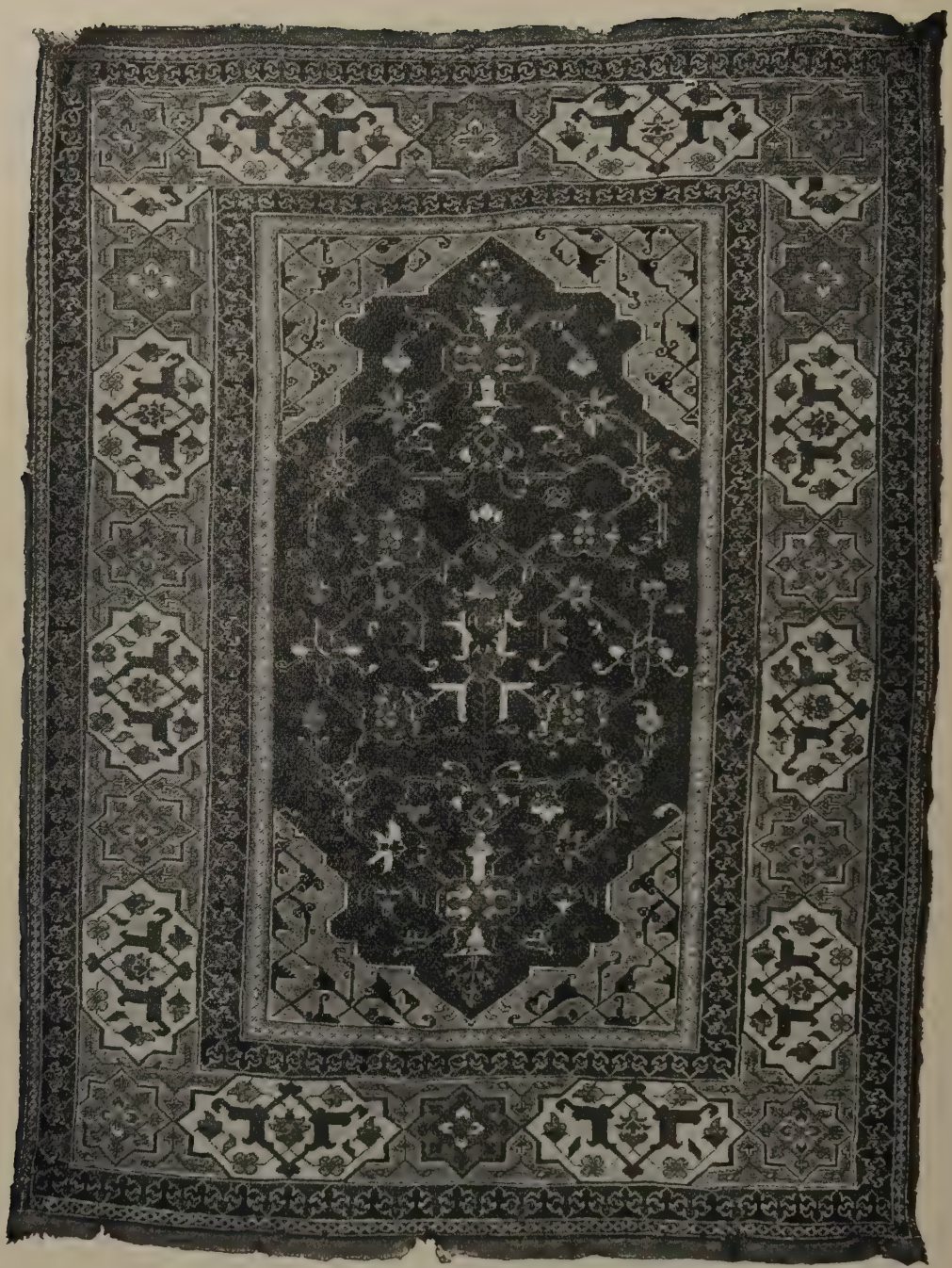


Abb. 70.
Kleinasiatischer Gebetsteppich im Ungar. Kunstgewerbe-Museum zu Budapest.

18. Jahrhunderts fallen. Originale dieser Gattung fanden sich früher viel in siebenbürgischen und ungarischen, gelegentlich auch in polnischen, italienischen und süddeutschen Kirchen, aus denen sie dann in den Kunsthandel gelangten.

Nach dem Vorhergehenden könnte man versucht sein, mit der Datierung der kleinasiatischen Gebetsteppiche überhaupt bis ins 17. Jahrhundert hinaufzugehen. Wir besitzen aber glücklicherweise noch einige, wenn auch spärliche Beispiele, die bezeugen, daß das Mihrabmuster schon früher zu charakteristischen Bildungen geführt hat. In diesem Zusammenhange können wir freilich aus der ganzen Kategorie nur ein Stück nennen, das aber desto beweiskräftiger ist: den früher bei Herrn von Angeli in Wien, jetzt im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum befindlichen, farbenprächtigen Teppich mit einem großen Wolkenband, das in grandioser Zeichnung das ganze untere Feld füllt und eine prächtig stilisierte, volle sarazenische Blume einschließt (vgl. die Farbtafel). Neben der altertümlichen Zeichnung dieses Hauptmotivs wie des kleineren Füllwerks, vor allem auch der strengen Arabesken in den Ecken, sind die geschickt auf einen tiefblauen Hauptton abgestimmten Farben und die ganz schmale doppelte Borte bezeichnend für die frühe Entstehung. Die Knüpfung ist ziemlich derb, vermag aber den imposanten Eindruck der wirklich vollendeten künstlerischen Leistung

Abb. 71.
Kleinasiatischer Gebetsteppich im Besitz von Baron Tucher in Wien.

nicht abzuschwächen. Bezüglich des Alters ist dieses Stück allen Uschaktypen voranzustellen; doch ist ein innerer Zusammenhang mit einigen von ihnen nicht zu leugnen, wenn er auch infolge der Verschiedenheit der kompositionellen Aufgabe kaum zu Tage tritt.

* * *

In einer anderen Gegend Kleinasiens entstanden, aber in manchen Einzelheiten mit den Uschakfamilien verwandt ist eine weitere, schwer zu klassifizierende Teppichart mit weißem (seltener hellgelbem) Grund und völlig ungegliedertem Feld, die früher im italienischen Handel nicht selten, gelegentlich auch in Süddeutschland und in der Türkei vorkam und die alten Pflanzenformen wieder in eigenartiger Weise zu mathematischer Regelmäßigkeit erstarrt zeigt. Die Entstehungszeit dieses Musters (Abb. 72), das rhomboide Gebilde (als nach zwei Seiten orientierte Vögel gedeutet, doch eher wohl aus einer vegetabilen Grundidee abzuleiten) in regelmäßiger Anordnung zwischen Streublumen enthält, ergibt sich durch das Vorkommen auf einem Gemälde des Varotari in der Galerie der Eremitage zu St. Petersburg (um 1625) und auf einem Deckenbild des Peter Candid in der Residenz zu München; danach werden wir die Fabrikation dieses Schemas etwa vom Ende des 16. bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts anzusetzen haben. Die Borte zeigt entweder — ganz im Uschakstil — das Wolkenband zwischen dünnen Ranken mit kleinen Streublumen, oder eine eigentümliche Gliederung in reziproke Dreiecke, in denen sich die ganz erstarrte Palmette zwischen verkrüppelten Arabesken erkennen läßt. Dieselbe Borte findet sich vereinzelt auch anderwärts, sowie häufig bei einem selteneren Muster, das in gleichmäßiger Wiederkehr drei kleine übereinandergestellte Kugeln über zwei schmalen Bändern zeigt (Abb. 73) und damit an das Tschintamani-Symbol erinnert, das wir bei Safidenteppichen gelegentlich fanden (Abb. 12). Wie die eben beschriebene Gattung, ist auch diese regelmäßig auf weißem Grunde und hat eine Zeichnung in reichen, kräftigen Farben. Das Motiv der „Blitze und Kugeln" oder „Wolken und Monde" findet sich völlig analog auf türkischen Brokaten um 1600, so daß die vorhin angenommene Datierung für beide Varianten zuzutreffen scheint.

Solche Teppiche, meist großen Formats, besitzen außer dem Verfasser: Fürst Schwarzenberg in Wien, Geheimrat Zander in Berlin, Mr. Williams in Norristown, der Antiquar Simonetti in Rom u. v. a., ferner einzelne Gewerbemuseen.

Abb. 72.
Kleinasiatischer Wollenteppich (mit weißem Grund) im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

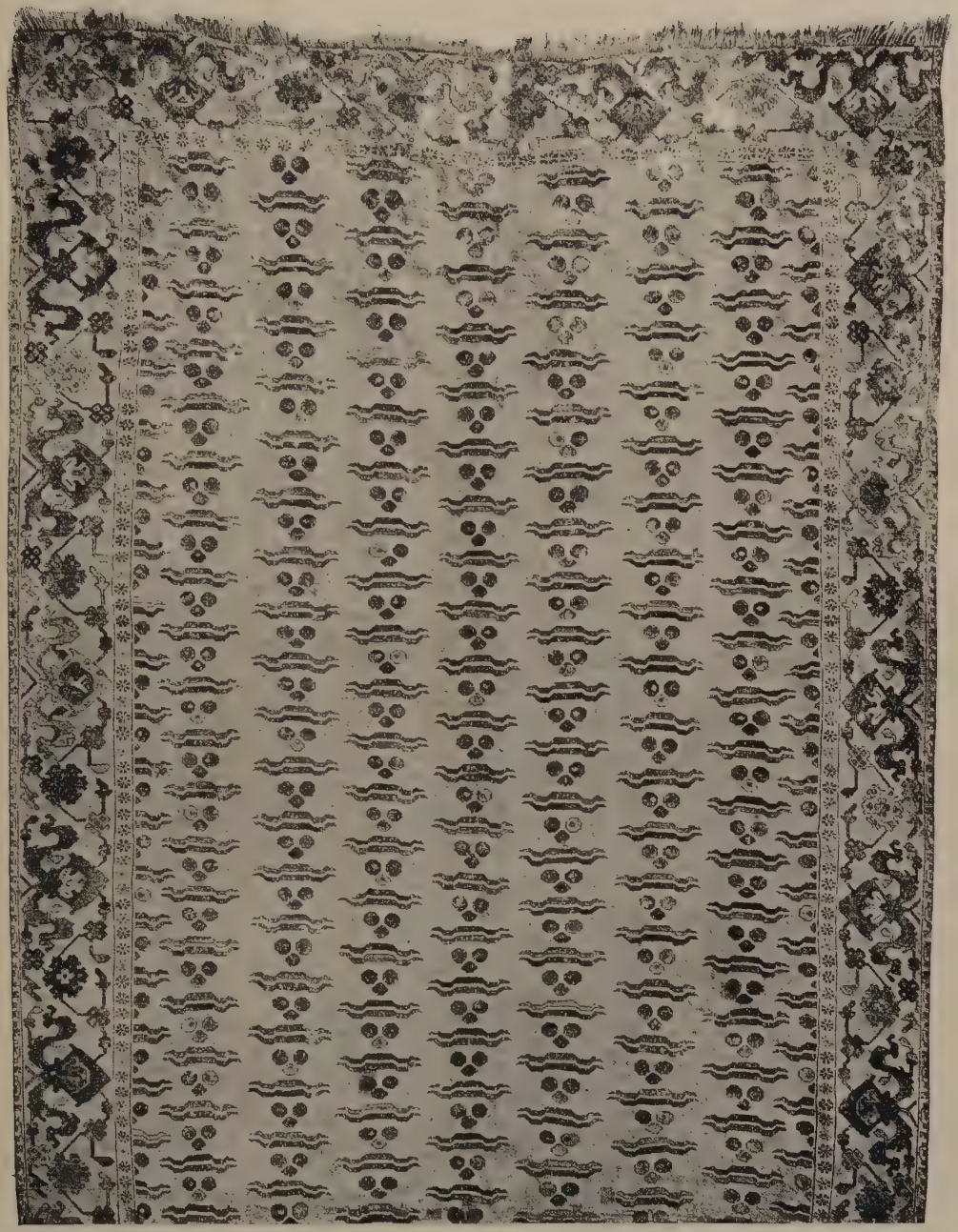


Abb. 73.
Kleinasiatischer Wollenteppich (mit weißem Grund) im Besitz von Dr. Bode in Berlin

Kleinasiatische Teppiche mit geometrischer Stilisierung.

Wir haben als eigentümliches Merkmal der frühen kleinasiatischen Tierteppiche die Übersetzung der Motive in einen strengen, sozusagen mathematischen Stil kennen gelernt. Ähnlich hat nun in anderen Fällen eine Neigung zu einer Umbildung der verschiedensten Pflanzenformen in ein geometrisches Muster bestanden; Blüten und Blätter lassen sich dann oft ebensowenig als solche erkennen wie dort die Lebewesen. Je weiter wir im 16. Jahrhundert zurückgehen, um so stärker erscheint diese Neigung, und im 15. Jahrhundert dürfte sie ziemlich allgemein gewesen sein. Freilich läßt sich auch hier bei genauerem Studium noch immer der vegetabile Zusammenhang feststellen.

Dies gilt vor allem von einem Muster, das seinerzeit in zahllosen Exemplaren nach Europa eingeführt worden ist, so daß sich jetzt noch Hunderte von Originalen desselben nachweisen lassen; auch kommt es in alten Gemälden weit häufiger vor als irgendeine andere Teppichgattung (Abb. 74). Aus den Bildern läßt sich zugleich auf eine ungewöhnlich lange Dauer der Fabrikation mit wenig veränderter Zeichnung schließen; nahezu durch zwei volle Jahrhunderte können wir es auf diese Weise verfolgen. Dem Muster liegt das in völlig eckige Formen erstarrte Rankenwerk mit der vollen als Granate oder Palmette bezeichneten Blume und der Arabeske zugrunde, das wir schon eingangs bei der Beschreibung der persischen Teppiche erwähnten und dann in den verschiedensten Gruppen immer wieder fanden. Diese Zeichnung überspinnt wie ein Flechtwerk das ganze Innenfeld. Die Borte zeigt in frühester Zeit in der Regel ornamental umgestaltete kufische Schriftzeichen, die allmählich zu eckigem Bandwerk werden; später tritt eine aus wechselnden Feldern mit herbem Pflanzenornament bestehende Einrahmung oder ein mageres Pflanzengewinde, gelegentlich auch das Wolkenband an ihre Stelle; im Verlauf des 17. Jahrhunderts wird die Zeichnung, sowohl im Innenfelde, wie in der Borte, immer unverständlicher und roher, die Knüpfarbeit lockerer und geringer. Die Wahl der Farben ist ebenfalls sehr typisch: ein im Innenfeld ziemlich heller roter Grund mit gelber Zeichnung (worin einige blaue und gelegentlich auch grüne Töne), in der Borte auf blauem oder grünem Felde eine etwas reichere Musterung. Gelegentlich findet man farbig lebhaftere Kontraste und eine Annäherung an die Uschaktypen (Abb. 75). Das kleine Gebetsteppichformat ist am häufigsten; doch sind auch größere Stücke keine Seltenheit.

Die ältesten Bilder, auf denen dieser Dekor vorkommt, sind Werke der venezianischen Schule: von Lorenzo Lotto, Girolamo de' Libri (in San Giorgio

in Braida, um 1520, und im Museo Civico zu Verona, datiert 1530), Luca Longhi (datiert 1544), auf einem dem Bronzino nahestehenden angeblichen Porträt des Cesare Borgia, das aus der Galerie Borghese 1819 in die Sammlung von Baron Alphonse Rothschild überging (um 1535) u. a. m. Außerordentlich häufig findet es sich bei späteren niederländischen Künstlern, Vlamen wie Holländern. Jan Brueghel, Frans Francken, Cornelis de Vos, Simon de Vos, Hendrik van Steenwyck und andere Antwerpener Maler haben offenbar selbst verschiedene solche Teppiche besessen. Ebenso häufig sind sie bei G. Metsu, G. Terborch, Jan Steen, B. Fabritius, G. Bronckhorst, Nic. Maes, P. de Hooch, G. Schalcken und manchen anderen Holländern. Nach dem Ausgang des 17. Jahrhunderts ist dann diese Gattung, die noch kurz vorher so verbreitet war, in Gemälden plötzlich nicht mehr nachzuweisen. In Kunstgewerbemuseen und Privatwohnungen, oft auch noch im Gebrauch als Fußbelag, sind selbst gut erhaltene Exemplare keine Seltenheit; ein schönes, frühes Beispiel besitzt u. a. das Frankfurter Kunstgewerbemuseum.

Abb. 74.
Kleinasiatischer Wollenteppich im Besitz von Baron Tucher in Wien.

Ein verwandtes Dekorationsprinzip, in weniger geschlossener Anwendung und zweifellos in einer anderen Gegend Anatoliens herrschend, liegt einer Teppichgattung zugrunde, die gleichfalls in Bildern häufig vorkommt, und deren Innenfeld meist in komplizierte Stern- und Kreuzgebilde, bisweilen auch in andere geometrische Figuren aufgeteilt ist (Abb. 76, 77). Wir finden hier eckig brechende Bandverschlingungen und ähnliche Linearmotive neben solchen, die noch die ursprünglichen Pflanzenformen erraten lassen; die Arabeske vornehmlich klingt noch hie und da nach

Kleine Sterne in kaleidoskopischer Zeichnung und von rein mathematischer Form sind als Füllungen zwischen den größeren angebracht. Die Borte zeigt meist ein zierlich verschlungenes Bandwerk, in weiß auf farbigem Grunde; anfangs in Nachahmung kufischer Buchstaben, später als reines Stabwerk gebildet. Gelegentlich kommen kleine Polygone oder Rosetten mit Sternen wechselnd als Zeichnung der Borte vor, in früheren Beispielen auch eine magere Blattranke. Die Begleitränder haben zuweilen das Zackenornament, das wir schon in anderem Zusammenhange kennen lernten.

Abb. 75.
Kleinasiatischer Wollenteppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

Diese Gattung von Teppichen, von reicher und kräftiger Färbung (meist auf dunkelrotem Grunde) und enger Knüpfung, zeigt gewisse Berührungspunkte mit einzelnen Turkmenenarbeiten, die eine wahrscheinlich ähnliche Evolution durchgemacht haben. Auf Bildern läßt sie sich etwa von der Mitte des 15. bis zu der des 16. Jahrhunderts verfolgen, vorwiegend auf italienischen, aber auch auf einzelnen deutschen Gemälden. Es seien einige der bedeutendsten, in denen die Zeichnung des Teppichs besonders gut zu erkennen ist, hier aufgezählt: Mantegnas berühmtes Madonnenbild in S. Zeno zu Verona vom Jahre 1459, Carpaccios Ursulazyklus (1495) in der Akademie zu Venedig, Pinturicchios Fresken der Libreria zu Siena von 1505, ein paar Madonnenbilder von Dom. Ghirlandajo in der Akademie und den Uffizien zu Florenz (um 1480) und von Seb. Mainardi in der Galerie zu Neapel, Raffaellinos frühes Madonnenbild in der Berliner Galerie, die Familie des Licinio Pordenone in Hampton Court (vom Jahre 1524), Bassanos Madonnenbild in der Pinakothek zu München, H. Holbeins Porträt des Gisze von 1532 in der Berliner Galerie und seine „beiden Gesandten“ in der Nationalgalerie zu London (um 1533), das Fresko des Piero della Francesca in San Francesco zu Rimini (vom Jahre 1451), die Verkündigung von Baldovinetti in San Miniato vor Florenz (um 1460), das frühe Meisterwerk des Credi im Dom zu Pistoja (um 1480), Ercole Robertis thronende Madonna in der Brera zu Mailand (um 1480) und ebenda

Abb. 76.
Kleinasiatischer Wollenteppich mit geometrischem Muster im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Bilder von Francesco Bonsignori und von Gaudenzio Ferrari, Mantegnas Fresken im Kastell zu Mantua (bald nach 1460), Badiles Madonnenbild im Museum zu Verona (von 1546), ein männliches Bildnis von Parmegianino im Museum zu Neapel, ein anderes von Dosso Dossi in der Galleria Corsini zu Rom und das eines Kardinals von Pontormo in der Galleria Borghese. Ein Teppich dieses Stils läßt sich, und zwar genau in der älteren Zeichnung, auch auf einem Bilde nachweisen, das schon dem 17. Jahrhundert angehört, auf einem großen Porträtstück von Gildemeistern der Stadt London in der National Portrait Gallery, das als Werk eines in England arbeitenden Niederländers im Jahre 1604 gemalt wurde. Ein so spätes Vorkommen erklärt sich wohl daraus, daß der Künstler die biederen Bürger Londons in ihrem Gildezimmer darstellte, in dem der Teppich schon durch eine Reihe von Jahrzehnten als Tischdecke gedient haben mochte.

Abb. 77. Kleinasiatischer Wollenteppich mit geometrischem Muster im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Abb. 78.
Kleinasiatischer Wollenteppich mit sogen. Holbeinmuster im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

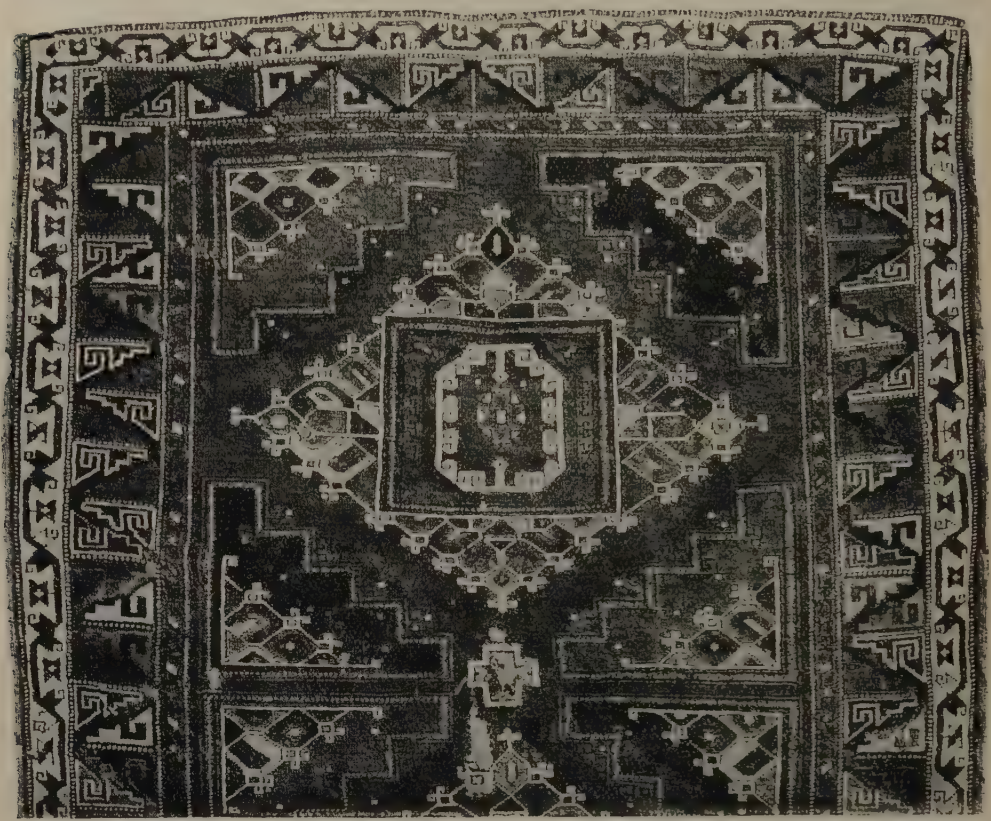


Abb. 79.
Kleinasiatischer Wollenteppich mit sogenanntem Holbeinmuster im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

Das Muster bleibt durch ein volles Jahrhundert bis auf kleine Abweichungen fast unverändert und tauchte in Originalen früher häufig in Italien und Süddeutschland, dagegen wohl niemals in Spanien auf, das damals noch eine eigene bedeutende Teppichindustrie aufzuweisen hatte. Beispiele finden sich in vielen europäischen Kunstgewerbesammlungen, gelegentlich auch noch im italienischen Kunsthandel (z. B. beim Antiquar Simonetti in Rom).

Als eine Abart der soeben besprochenen Gruppe hat man eine Serie von Teppichen anzusehen, in denen ein gleicher zeichnerischer Sinn aus derselben Formenwelt zu schöpfen scheint, mit dem Unterschiede jedoch, daß hier das Muster in größerem Maßstabe gehalten ist, indem das Feld nur wenige jener Sterngebilde füllen, während sie dort in dichter Reihung und in wesentlich kleineren Proportionen auftraten und sich daher nicht allzuscharf vom Grunde abzeichneten. Originale aus dieser Richtung sind nicht allzu häufig (Abb. 78 bis 80); sie weichen in der lebhafteren Färbung von den anderen, weicher gestimmten ziemlich ab und haben in einigen Typen der späteren sogenannten

Abb. 80.
Kleinasiatischer Wollenteppich mit geometrischem Muster im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Bergamafamilie ihre Nachläufer gefunden. Man hat sie hier und da — etwas irreführend — als „Holbeinteppiche" bezeichnet, weil dieser deutsche Meister sie (neben den vorgenannten, kleiner gemusterten, die ebensogut nach ihm benannt werden könnten) mehrfach mit Vorliebe auf seinen Bildern anbrachte; sie kommen aber auch anderwärts, hauptsächlich bei Vlamen und Italienern vor, und zwar immer in streng geometrischer Auffassung, besonders mannigfaltig im 15. Jahrhundert. Die Bilder von Hans Memling sind reich an solchen Mustern, andere finden sich bei Baldovinetti, Ghirlandajo, Raffaellino del Garbo, Crivelli, Carpaccio, Foppa und zahlreichen gleichzeitigen Malern; im Anfange des 16. Jahrhunderts treten sie dann bei Hans Holbein auf. Das jüngste uns bekannte Beispiel bietet ein Porträtstück der Sof. Anguissola in der Galerie Raczynski in Berlin vom Jahre 1560; die Malerin benutzte hier jedoch vielleicht einen Teppich, der bereits mehrere Jahrzehnte alt war. Da in diesen Gemälden das Muster, wenn es nicht (wie bei den Venezianern, namentlich bei Carpaccio) nur flüchtig in seiner malerischen Wirkung wiedergegeben ist, meist in auf-

fallend harten, strengen Formen erscheint, während die bekannt gewordenen Originale eine etwas freiere Behandlungsweise aufweisen, so ist es sehr wahrscheinlich, daß einzelne Vorlagen von den Malern durch kleine Veränderungen und das Streben nach Vereinfachung mehr oder weniger verunstaltet wurden. Dies gilt namentlich für Jan van Eyck und seinen Schüler Petrus Cristus, die gotische Motive hineinschmuggelten; es gilt auch für verschiedene Quattrocentobilder, u. a. eine kleine Tafel des Fra Angelico in der Akademie zu Florenz, Piero della Francescas Altarbild mit Federigo von Urbino in der Brera, Baldovinettis Madonnenbild und seine Verkündigung in den Uffizien und ein Fresko des Foppa vom Jahre 1485 in der Brera. Völlig zuverlässig dagegen ist Holbein, der seine Treue der Wiedergabe auch auf die orientalischen Teppiche erstreckt, teilweise auch Memling, bei dessen thronenden Madonnen der Teppich zu Füßen der Maria nur selten fehlt. Die Farben dieser sind reich und kräftig; der Grundton ist meist gelb oder rot, die Borten sind schmal und von zierlicher, eckiger Zeichnung, die entweder aus Inschriften oder aus Pflanzenformen deformiert ist. Das Format ist klein und für die Zwecke der künstlerischen Verwendung besonders geeignet.

Die sogenannten Damaskusteppiche.

Unter den vorderasiatischen Knüpfteppichen gibt es eine Kategorie, die besonders umstritten ist, weil sie völlig isoliert dasteht und daher schon den verschiedensten Gegenden der islamischen Welt zugeschrieben wurde. Die fraglichen Teppiche (Abb. 81) sind schon durch ihre Färbung sehr auffallend: ein mehr oder weniger tiefes Kirschrot, meist als Grundton, ist mit hellerem Grün und etwas reinem Blau zusammengestellt, wodurch eine sehr harmonische, aber nicht besonders koloristische Wirkung hervorgebracht wird. Das Material ist in der Regel die Wolle des Angoraschafes, die einen eigentümlichen Glanz hat und zur Erhöhung dieser Wirkung in eine seidene Kette geknüpft ist; gelegentlich sind diese Teppiche aber auch ganz aus Seide und dann geradezu bestechend durch die milden Lichtreflexe, die durch die Zeichnung tausendfältig gebrochen werden. Diese besteht aus einer sehr geschmackvollen Mischung von kaleidoskopisch zusammengewürfelten, mannigfaltigen geometrischen Gebilden mit kleinem, verschieden stilisiertem Pflanzenwerk. Die Mitte bildet regelmäßig ein großer vielseitiger Stern; bei umfangreichen Stücken liegen mehrere solcher Sterne nebeneinander. In der Borte wechseln häufig kreisförmige Felder mit länglichen, ähnlich wie bei gewissen Safidenmustern, doch ist hier die Borte niemals wie dort durch Zeichnung oder Färbung vom Felde scharf abgesetzt.

Teppiche dieser Art finden sich in älteren Bildern selten, vielleicht wegen ihres wenig prägnanten Dekors; klar ausgesprochen lassen sie sich eigentlich nur auf einigen Bildern der venezianischen Schule nachweisen. Die Disputation des hl. Stephan von Carpaccio in der Brera zeigt das Muster ganz deutlich, aber, nach des Künstlers Art, nur in oberflächlicher Wiedergabe. Sehr viel treuer ist die Zeichnung in einem etwa 1550 entstandenen Porträt des G. B. Moroni, das 1893 im Besitz von Ch. Fairfax Murray in London war. Originale dieser Gattung sind dagegen nicht selten. Sie kamen bis vor kurzem häufig in italienischen und vereinzelt auch in süddeutschen Kirchen vor, von wo sie ihren Weg in den Handel und in die Museen fanden. Ausnahmsweise bot auch der Bazar in Konstantinopel noch manchmal Stücke dieser Art. Bei der Feinheit und starken Brüchigkeit der Angorawolle sind sie, da sie in den Kirchen regelmäßig als Fußteppiche benutzt wurden, leider meist in schlechtem Zustande. Die Zeit ihrer Entstehung setzt J. Lessing um die „Mitte des 16. Jahrhunderts“; die Fabrikation muß aber schon ein halbes Jahrhundert früher in Blüte gewesen sein, wie die erwähnte Nachbildung bei Carpaccio vom Ende des 15. Jahrhunderts erweist. Unter den gut erhaltenen Exemplaren nennen wir das des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 81), zu dem Graf Baillet-Latour ein Gegenstück auf die Wiener Ausstellung sandte, das des Antiquars

Abb. 81.
Sogen. Damaskusteppich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Abb. 82.
Sogen. Damaskusteppich aus Seide in österreichischem Hofbesitz.

Simonetti, von großer länglicher Form, und vor allem den unvergleichlichen Seidenteppich im Besitz des Österreichischen Kaiserhauses, der geradezu als ein Wunder orientalischer Kunstfertigkeit betrachtet werden kann (Abb. 82).

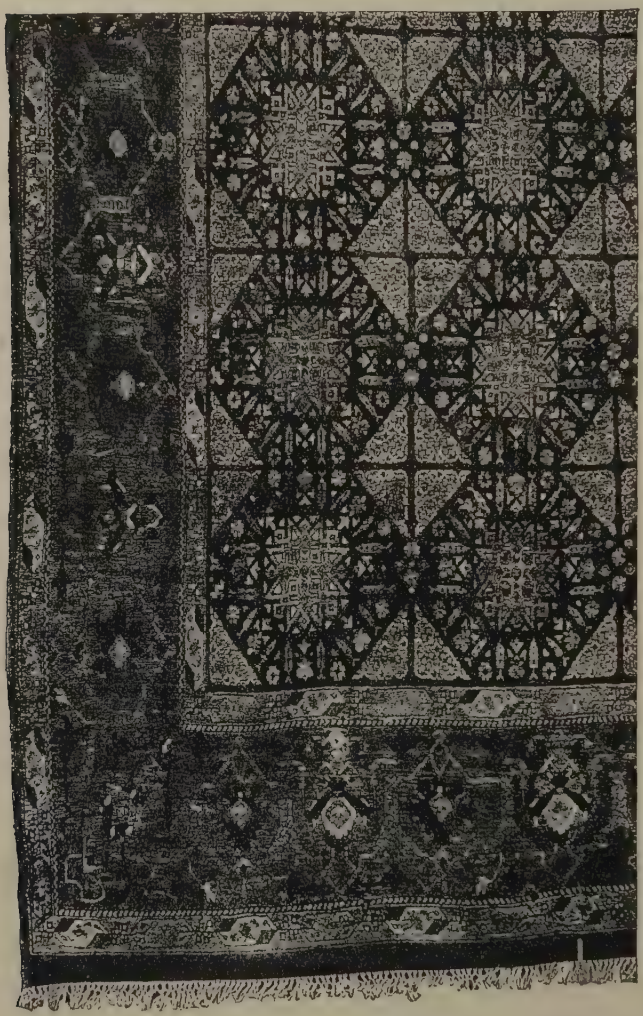


Abb. 83. Sogenannter Damaskusteppich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Dasselbe Schema finden wir in loser Berührung mit einigen der vorher besprochenen kleinasiatischen Gattungen, durch die typische Färbung und andere Merkmale aber unverkennbar, in einem Stück des Kaiser-Friedrich-Museums wieder (Abb. 83), das in anderen Sammlungen auch gelegentlich vorkommt. Die einzelnen inneren Sterne umgeben ganz herb stilisierte kleine Zypressen, Rosetten oder Blumen. Die Borte weicht hier vom Felde (außer in der Farbe) ausnahmsweise ganz ab. Sie zeigt zwei Palmettblumen zwischen steifen Arabesken in reziproker Ordnung. Auf Bildern findet sich dieses Muster ähnlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, z. B. auf dem Altarbilde von Lorenzo Lotto in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (um 1530) und auf einem etwa gleichzeitigen von Torbido in der Akademie zu Wien. Früher hat man diese Gattung auf Marokko zurückgeführt und als Grund dafür vorgebracht, daß die Zeichnung derselben dem Wanddekor der maurischen Bauten und manchen kunstgewerblichen Erzeugnissen des westlichen Islam auffallend verwandt sei. Diese in Wirklichkeit ziemlich oberflächliche Beziehung berechtigte aber keinesfalls, gerade auf Marokko zu schließen, das zu keiner Zeit eine eigenartige Kunstblüte aufzuweisen hat, und wo speziell im Anfange des 16. Jahrhunderts die Bedingungen für eine Industrie von so hoch

entwickelter Technik und Ornamentik gar nicht gegeben waren. Marokko war vielmehr stets völlig abhängig von Spanien, wo Knüpfteppiche im 15. und 16. Jahrhundert nachweislich entstanden; sie haben zwar auch geometrischen Charakter, sind aber im übrigen in jeder Hinsicht völlig abweichend.

Das häufige Vorkommen solcher Teppiche in Italien und ihr Fehlen in Spanien spricht vielmehr dafür, daß wir ihre Heimat im eigentlichen Orient zu suchen haben, und hier kommen wiederum, da Persien von vornherein ausscheidet, Kleinasien und Syrien in Betracht. Für das letztere wäre der Umstand geltend zu machen. daß die in den Inventaren der venezianer Familien im 16. Jahrhundert häufig erwähnten und besonders geschätzten „tappeti damaschini", die besonders auch als Tischteppiche namhaft gemacht werden, offenbar mit der Gattung, um die es sich hier handelt, identisch sind. In diesem Sinne hat sich allmählich die Bezeichnung Damaskusteppiche eingebürgert, und die damit ausgesprochene Hypothese hat jedenfalls viel mehr für sich, als die in den letzten Jahren besonders in Händlerkreisen sehr beliebte Theorie, daß sie in Westturkestan, in der Gegend von Samarkand, zu Hause seien. Eine solche Attribution wird schon dadurch hinfällig, daß wir eine weitere Gruppe von Teppichen besitzen, die sich einerseits durch Material, Technik und Färbung als eine spätere Phase der eben genannten unzweideutig ausweisen, andererseits aber durch die Bestandteile ihres Dekors die Alternative Anatolien — Syrien aufzwingen. Sie zeigen nämlich genau dasselbe, teils naturalistische, teils eigenartig stilisierte reiche Pflanzenwerk, das für die sogenannten Damaskus- und Rhodosfayencen des 16.—17. Jahrhunderts bezeichnend ist. Wie vermutlich diese nicht zum Teil, wie man ursprünglich annahm, in Damaskus, sondern wohl sämtlich in Nicäa hergestellt wurden, so dürften auch die ihnen verwandten Teppiche eher in Kleinasien als in Syrien entstanden sein. Ein persischer Einschlag ist in ihnen wie im ganzen damaligen türkischen Kunstgewerbe unverkennbar; er gibt ihnen aber nur den Anstoß zur Entwicklung eigener, sehr charakteristischer Motive, die sich stets in streng vegetabilem Rahmen bewegen. Besonders üppig treten die Blatt- und Blütengebilde dieser neuen Richtung in einigen Gebetsteppichen auf (u. a. in österreichischem Hofbesitz, beim Fürsten Liechtenstein, im Berliner und Londoner Kunstgewerbemuseum, Abb. 84), ebenso auf einigen quadratischen sogenannten Tischteppichen (z. B. im Victoria and Albert Museum, auf einem Bilde des Bonifazio Pitati in der Akademie zu Venedig, bei Herrn von Dirksen, Abb. 85, u. a.). Bei den letzteren ist das Mittelmedaillon oft noch im Sinne der älteren Damaskusmuster geometrisch gestaltet und stellt somit die Entwicklung des einen aus dem andern außer Frage (Beispiel im Kaiser-Friedrich-Museum). In der Regel tritt bei dieser zweiten Generation ein gelber Farbton zu den anderen, die im übrigen ihre alte Nuance genau beibehalten. Koloristische Abweichungen stellen sich erst dort ein, wo der Dekor breiter, wilder und zerrissener wird, wozu die Verwendung der uns schon aus anderen Zusammenhängen bekannten, nunmehr viel bewegter ausgebildeten blitzartigen Wolke nicht unwesentlich beiträgt. Ein noch ziemlich ruhiger Teppich des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 86) bildet hier den Übergang zu äußerst lebhaften Mustern, von denen besonders schöne Beispiele u. a. im Londoner, Pariser, Frankfurter und Leipziger Kunstgewerbe-

Abb. 84.
Türkischer Gebetsteppich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Abb. 85.
Türkischer Teppich im Besitz von Dr. W. von Dirksen in Berlin.

museum aufbewahrt werden (Abb. 87). Die Kölner Sammlung dagegen besitzt ein Exemplar, in dem die Gliederung in Mittelschild (mit Arabeskenpalmette) und 4 Ecken wiederkehrt, während das übrige Feld mit dichten Reihen kleiner Wolken besät ist und in der Borte sich schöne, volle Blüten ranken. (Abb. 88)

Vermutlich haben wir in all den genannten Arbeiten, deren zeichnerische Disziplin und technische Vollendung nur in der Safidenzeit Persiens Parallelen finden, Erzeugnisse einer Hofmanufaktur der türkischen Sultane zu erblicken, die etwa von der Mitte des 16. bis zu der des 17. Jahrhunderts wahrscheinlich in Anatolien, und zwar nicht allzu weit von Konstantinopel, bestand. Da im eigentlichen Syrien die Knüpfkunst nie recht heimisch geworden ist, so dürfte

Abb. 86.
Türkischer Teppich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin.

Abb. 87.
Türkischer Teppich im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig.

Abb. 88.
Türkischer Teppich im Kunstgewerbemuseum zu Köln.

die alte Bezeichnung als „tappeti damaschini" eine jener Ungenauigkeiten sein, die in den Beziehnungen zwischen Morgen- und Abendland regelmäßig vorkommen. Aus dem Umstand, daß wir es hier vielleicht mit einer Hofkunst zu tun haben, würde sich auch am ehesten der krasse Gegensatz gegenüber den anderen kleinasiatischen Gattungen, die im wesentlichen Volkskunst waren, und der plötzliche Übergang von dem sogenannten Kaleidoskopstil zum vegetabilen Naturalismus erklären.

Nachwirkungen der letzten sogenannten Damaskusmuster verspüren wir noch in einigen Gebetsteppichen, die bereits der Zeit um 1700 angehören dürften und besonders durch die starke Hervorhebung des meist roten Nischengrundes charakterisiert sind. In der flotten Zeichnung, die nichts mit den steifen Konturen der Mihrabteppiche aus der Uschakrichtung gemein hat, und besonders im Dekor der Borte erinnern sie noch an die zuletzt genannte Gruppe, doch melden sich in ihnen schon die ersten Zeichen des Verfalls. Beispiele der Art bieten u. a. das Berliner Kunstgewerbemuseum (Abb. 89), die Sammlung Sarre u. v. a. Aus dieser letzten Abwandlung eines klassischen Teppichstils sind dann seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die meisten kleinasiatischen Gebetsteppiche hervorgegangen, die Györdes, Kula, Ladik usw., die unter sich zwar viele Varianten bilden, in ihren dekorativen Elementen aber sämtlich nur willkürlich komponierte Verstümmlungen früherer Muster bieten.

In der asiatischen Türkei hat sich ferner, ebenfalls etwa um 1700, ein bis dahin unbekanntes Schema eingebürgert, das sich durch eine Reihung von Nischen im Felde als eine Art vervielfachten Gebetsteppichs zu erkennen gibt (Abb. 90). Ebenso gedankenarm wie diese Neuerung selbst sind die Einzelheiten der Zeichnung, die aus allen möglichen persischen, indischen und türkischen Vorbildern zusammengetragen und bereits mit zweifelhaftem Geschmack angeordnet sind — ein deutlicher Beweis, wie mit der Erlahmung der Phantasie und mit dem Hervortreten eklektischer Bedürfnisse sofort der Niedergang der Teppichindustrie einsetzt.

Abb. 89.
Türkischer Gebetsteppich im Kunstgewerbemuseum zu Berlin.

Abb. 90.
Türkischer Gebetsteppich im Nationalmuseum zu München.

Schlußbetrachtung.

Die verschiedenen Gattungen von Teppichen, welche in den vorhergehenden Kapiteln zusammengestellt wurden, erschöpfen keineswegs den Bestand alter Beispiele, der auf uns gekommen ist. Selbst unter den uns bekannten Originalen und Nachbildungen auf Bildern sind eine Anzahl, welche sich weder der einen noch der anderen der hier aufgestellten Gruppen genau einfügen lassen; sie sind aber hier nicht besonders namhaft gemacht, weil sie wenig typisch ausgeprägt erscheinen. Einzelne, auch unter den älteren, lassen den Verfall bestimmter Muster erkennen, andere sind als gelegentliche Entgleisungen anzusehen, und wieder andere sind als schüchterne Übergangsversuche von diesem Schema zu jenem von einer gewissen Unsicherheit in der Zeichnung. Denn wenn auch im allgemeinen für die Teppichfabrikation des Orients bis zur völligen Dekadenz auf der ganzen Linie (d. h. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts), ein strenges Festhalten an den ästhetischen Forderungen des Stils und der Technik charakteristisch ist, so hat es doch selbst in dem verhältnismäßig kurzen Zeitraum, den wir einigermaßen zu übersehen imstande sind, überall Umwälzungen gegeben, die durch gewisse Anzeichen des Niedergangs eingeleitet wurden.

Wir haben, wie wir sehen, bisher nur dürftige Anhaltspunkte für eine Entwicklungsgeschichte der einzelnen Muster. Die wichtigste Bedingung dafür, die uns heute noch fast ganz abgeht, die genauere Kenntnis der Gegenden, in denen die einzelnen Teppicharten hergestellt wurden, wird auch in Zukunft kaum hinreichend gefördert werden können, da an Ort und Stelle so gut wie nichts mehr erhalten ist und alles, was dort noch irgendwelche Aufschlüsse versprechen könnte, rasch und unerbittlich, bei der Verkommenheit aller Verhältnisse in Vorderasien, untergeht. Was aber gelegentlich nach Europa gerettet wird, geht durch die Hände von Aufkäufern, denen es oft eher um die Verdunkelung, als um das Bekanntwerden der Quellen, aus denen sie schöpfen, zu tun ist. Andererseits bieten, wie schon gesagt, die neueren Teppiche, bei denen eine Lokalisierung in vielen Fällen möglich ist — nicht in allen, trotz der verblüffenden Sicherheit, mit der jeder Händler jedes Stück unbedenklich zu klassifizieren pflegt — so gut wie gar keine Anhaltspunkte. Denn mit dem Niedergang der Industrie, der nicht sowohl technischer als vielmehr ästhetischer Art war, hat eine derartige Verwilderung und Vermengung der Muster stattgefunden, daß das, was wir heute in dieser oder jener Landschaft als eigentümliches Erzeugnis kennen lernen, selten ganz aus alten Traditionen hervorgegangen ist, häufig dagegen im Volke überhaupt nicht wurzelt, sondern von diesem als Fremdgut aufgenommen und dann stumpfsinnig zu einem mehr oder weniger einträglichen Volkskunstartikel ausgebildet wurde.

Nun hat freilich F. R. Martin in seiner verdienstvollen Teppichgeschichte den Versuch gemacht, auch die alten, und namentlich die persischen Teppicharten unter Hinzuziehung aller verfügbaren Quellen örtlich näher zu bestimmen, aber, so einleuchtend und zutreffend manche seiner Hypothesen auch sein mögen, so sind doch im allgemeinen bündige Schlüsse fast nirgends zu ziehen, und in manchen Fällen lassen sich schon jetzt Irrtümer nachweisen. Wir müssen uns deshalb vorläufig noch immer begnügen, lediglich die großen vorderasiatischen Gruppen schärfer voneinander zu trennen und innerhalb derselben bei weiteren Einteilungen vom Inhalt des Dekors auszugehen. Ein stilistischer und geschichtlicher Zusammenhang ergibt sich dann in den Fällen, wo er klar liegt, von selbst (z. B. zwischen den Medaillonteppichen mit Tieren und denen ohne solche, oder zwischen Vasenteppichen und sog. armenischen Mustern). Aber es wäre bei unseren Kenntnissen doch noch zu gewagt, beispielsweise die einzelnen Typen von Tierteppichen recht und schlecht unter die anderen persischen Gattungen aufteilen zu wollen.

Es konnte also von vornherein über das vorhandene Material nur eine ganz allgemeine und beschränkte Übersicht geboten werden, für welche die zuverlässigen Daten, die wir gewannen, und sichere kritische Merkmale die Grundlage abgeben mußten. Auszugehen war dabei von der einzigen Periode, die uns durch die Zahl der erhaltenen Beispiele und durch die Anhaltspunkte zur Bestimmung ihrer Herkunft etwas näher bekannt ist, von der Zeit der Safiden-Dynastie. Groß und geschmackvoll in ihrer Einteilung, werden die persischen Teppiche dieser Epoche recht eigentlich charakterisiert durch ihren vegetabilen Dekor, in dessen Zeichnung und Zusammenstellung eine tüchtige naturalistische Anschauung mit einem großen Stilvermögen wetteifert. Tiergestalten (ausnahmsweise auch menschliche Figuren), die in den Dekor verwoben sind, erscheinen doch regelmäßig nur untergeordnet, gewissermaßen als Staffage in den blumigen Grund eingestreut. Während am Anfang dieser Epoche Muster und Zeichnung noch eine beinahe herbe Strenge und zuweilen selbst eine gewisse Magerkeit der Formen zeigen, sind dieselben um die Mitte des 16. Jahrhunderts von weicher Fülle, von vollendetem Geschmack in der Einteilung, Schwung in der Bewegung, Phantasie in der Erfindung und prächtiger Farbengebung. Charakteristisch ist für diese höchste Blüte orientalischer Teppichfabrikation vor allem die Beimischung chinesischer Elemente, die mit den anderen Bestandteilen des Dekors auch nach Indien übergreift, wo die Technik gleichzeitig einen ähnlichen Höhepunkt erreichte. Mit dem Verfalle der Safidenherrschaft im 17. Jahrhundert beginnen in Persien die Muster einfacher zu werden, die Zeichnung des Pflanzendekors, aus dem die Tierfiguren wieder verschwinden, wird noch voller, aber zugleich bunter und plumper. Auf türkischem Gebiet, in der Nähe von Konstantinopel, wie es scheint, erfährt im 17. Jahrhundert der klassische persische Dekor die letzten charaktervollen Umgestaltungen, wird dann in den Gebetsteppichen immer mehr mißverstanden und ergießt sich schließlich in sinnloser Entstellung über das ganze Ländergebiet Vorderasiens.

Der eigentlich persischen Fabrikation geht im 15. Jahrhundert in den nordwestlichen armenischen und kaukasischen Grenzgebieten eine Industrie voran,

die deutlich den Zusammenhang mit der ersteren verrät. Die Muster zeigen eine ganz ähnliche Disposition: der Pflanzendekor ist auch hier maßgebend, die Zeichnung aber steifer und zur Erstarrung in geometrische Gebilde geneigt. Verfolgen wir diese Entwicklung noch weiter zurück, so tritt uns etwa seit dem 14. Jahrhundert, meist in Nachbildungen auf Bildern, eine völlig abweichende Formengebung entgegen. Die Darstellung von Tieren tritt in den Vordergrund, ja diese bilden das hauptsächliche und bestimmende Motiv der Dekoration. Nicht zwischen reichem Pflanzenornament zur bloßen Belebung desselben, wie in den Seidenteppichen der Safiden, sondern groß und isoliert heben sie sich als eigentliches Leitmotiv einzeln oder paarweise von dem kräftigen, ruhigen Grunde der dürftig eingerahmten Felder ab, in regelmäßiger Reihung wiederkehrend. In ihrer eckigen stilisierten Zeichnung wirken sie ganz wie Wappentiere, und wie diesen liegt offenbar auch ihnen ursprünglich eine symbolische oder religiöse Bedeutung zugrunde. Die Heimat solcher Teppiche, die vom Ende des 13. bis zum Anfange des 15. Jahrhunderts nachzuweisen sind, haben wir mit ziemlicher Gewißheit in Kleinasien gefunden, wo das Tiermuster einem geometrisch linearen Stil gefolgt zu sein scheint, den wir als das älteste Dekorationsprinzip der ganzen Knüpftechnik anzusehen berechtigt sind, und den wir, in Verbindung mit kufischer Schrift, im 13. Jahrhundert zuerst nachweisen können. Er hat dann in Kleinasien auch auf den Pflanzendekor eingewirkt, am stärksten in den sog. Holbeinteppichen des 15. bis 17. Jahrhunderts, in denen die vegetabilen Formen überhaupt nicht mehr zu erkennen sind, am eigenartigsten in der kaleidoskopartigen Zeichnung der sog. Damaskusteppiche, und am wenigsten eigentlich in der Uschakgruppe, der die Berührung mit Persien genügenden Rückhalt gegen die drohende Erstarrung gab.

Die alten Teppichmuster sind in neuester Zeit im Orient selbst, bald im ganzen, bald in Auswahl kopiert worden; doch sind diese modernen Nachahmungen beider Art regelmäßig nur oberflächliche; die alten Originale unterscheiden sich von ihnen nicht nur in der ganzen Erscheinung durch feinere Knüpfarbeit, schönere und prächtigere Färbung, sondern namentlich auch durch eine Reihe scheinbar unwesentlicher Details, die in den anderen entweder ganz fehlen oder unverstanden wiedergegeben sind. So wird man, wenn man sich einigermaßen in die Formenwelt der klassischen Teppiche hineingelebt hat, verhältnismäßig leicht an allerlei kleinen Irrtümern und Widersprüchen die als eigentliche Fälschungen anzusehenden Stücke erkennen, die — ebenso wie auf anderen Kunstgebieten — natürlich nie ein bekanntes Original getreu zu kopieren suchen, sondern ihre Motive verschiedenen untereinander verwandten Vorbildern entnehmen, bei der Verwendung derselben aber regelmäßig Verstöße gegen die alten Stilgesetze begehen. Im Folgenden seien nun die charakteristischen Merkmale des älteren Dekors noch einmal kurz zusammengestellt.

Am leichtesten kenntlich sind die persischen Teppiche aus der Zeit der Safiden; denn die eigentümlichen mongolischen Elemente, welche sie in größerer oder geringerer Zahl aufweisen, sind nur ihnen eigen und fehlen vor allem in späteren Teppichen vollständig. Es sind dies nicht nur die chinesischen Fabelwesen: der Phönix, das Kilin und der Drache, neben symbolisch

bedeutungsvollen Tieren wie Hirsch, Kranich u. a.; es ist vor allem das Symbol der Unsterblichkeit, das Tschi, seltener auch das Emblem des Buddhismus, die Kugel in der Dreizahl (das Tschintamani). Über Bedeutung und Herkunft des Tschi, welches in der Form des „Wolkenbandes" eine so hervorragende Rolle in den meisten alten Teppichen spielt, kann ein Zweifel nicht obwalten. In einzelnen Beispielen tritt dasselbe fast in so reiner Stilisierung und in beinahe ebenso mannigfacher Form auf, wie auf den chinesischen Kunstwerken selbst, die der gleichen Zeit angehören. Während des ganzen 16. und noch in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind nicht nur die Teppiche der verschiedensten Art, sondern ebenso sehr die Miniaturen, der Dekor der Fayencen, Bronzen und Stoffe ganz durchsetzt mit diesem Motiv in der verschiedensten ornamentalen Umbildung. In besonders prächtiger Gestaltung und doch mit einem Hauch früher Herbheit fanden wir dieses Band in dem Gebetteppich, der hier farbig wiedergegeben ist, und und dessen große, prachtvoll stilisierte Wolke fast das ganze Innenfeld einnimmt. Ähnliche Gebilde begegnen uns schon in älteren Denkmälern mit mongolisch-islamischen Einschlägen, namentlich auf italienischen Stoffen, wo sie regelmäßig von Strahlen umgeben sind; dort gehen sie bis in das 14. Jahrhundert zurück. Auch das eigentümliche Rollwerk (aus kleinen aufgerollten Bändern), das sich so häufig im Dekor verschiedener Teppicharten vom Anfange des 16. Jahrhunderts findet, ist vielleicht aus Anregungen der chinesischen Kleinkunst zu erklären. Weit seltener ist das Vorkommen des Kugelmotivs (Tschintamani), sei es mit den sogen. „Blitzen", sei es ohne dieselben. Es ist ebenso wie das Tschi auch nach Kleinasien gelangt und hier besonders in der späteren Gruppe der sog. Damaskusteppiche beliebt gewesen und gelegentlich sehr dekorativ stilisiert worden. Es ist offenbar identisch mit einem auf verschiedenen orientalischen Stoffen, zumal des 14. Jahrhunderts, häufigen Leitmotiv, das drei gegeneinander gestellte Halbmonde, mit einer kleinen Kugel in der offenen Hälfte, zwischen Flammen wiederholt, ganz analog dem Wappen, das in Florenz die Familie Strozzi seit dem 14. Jahrhundert führt. Von der bisher nur einmal festzustellenden Verwendung des chinesischen Altartisches mit einem baldachinartigen Aufbau in Fledermausform war gelegentlich des prächtigen Seidenteppichs des Poldi-Museums in Mailand die Rede.

Ebenso eigenartig und schön ausgeprägt sind in dieser Epoche namentlich auch die rein persischen Elemente des Teppichdekors. Wie die Einteilung der Fläche und das Verhältnis der einzelnen Bestandteile sorgfältig abgewogen sind, so ist auch jedes Motiv selbst von feinem Stilgefühl durchdrungen und in der mannigfaltigsten Weise ausgebildet. Bei der Besprechung einzelner Prunkstücke wurde schon auf die vielerlei Tiergestalten, Vierfüßler sowohl wie Vögel, hingewiesen, die der iranischen Fauna angehören und von den Knüpfern so geschickt wiedergegeben wurden, daß man sie nur auf ein genaues Naturstudium zurückführen kann. Daneben finden wir Masken von Löwen oder Panthern, seltener auch von Schakalen, die zumal im frühen 16. Jahrhundert beliebt waren.

Menschliche Figuren dagegen scheinen im allgemeinen für ein heikles Thema gegolten zu haben; sie spielen eigentlich nur in den Jagdmustern eine größere Rolle, während sie als Engel oder Genien — wiederum in echt persischer Ge-

staltung — auch auf anderen Seidenteppichen gelegentlich vorkommen, immer aber nur so, daß sie sich der allgemeinen Komposition im dekorativen Sinne völlig unterordnen.

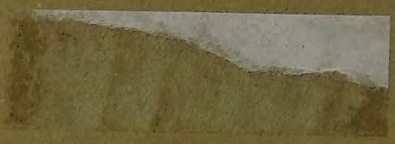
Ausschlaggebend ist eigentlich überall der Pflanzendekor, und unter diesem wieder überwiegen zwei eigenartige Hauptformen, die volle Palmettblüte und das Arabeskenblatt. Beide sind oft architektonisch streng gezeichnet; beide sind uralte charakteristische Merkmale der sarazenischen Ornamentsprache. Die Palmette (bei den Stoffen häufig als Granatapfel bezeichnet) scheint aus der Wasserrose, der Lotosblume, hervorgegangen zu sein, die seit den Anfängen der Künste am Nil und Tigris ebenso wie an den Riesenströmen Ostasiens zu Hause war und sich Jahrtausende hindurch in der asiatischen Formenwelt als lebensfähig und fruchtbringend erwiesen hat. Abwechselnd voll aufgeblüht oder knospenartig geschlossen, groß oder klein, im Durchschnitt oder von oben gesehen, bildet sie die eigentliche ornamentale Grundidee in dieser Blütezeit persischer Kunst, woneben Streublumen verschiedener Art (meist sternförmig entfaltet) zur Füllung der Fläche benutzt werden. Die Herkunft der Arabeske, die eine Neuschöpfung der islamischen Kunst ist, aus der spätantiken Blattranke hat Riegl in seinen „Stilfragen" eingehend erläutert. Den Teppichkünstlern gab sie die beste Gelegenheit, ihr zeichnerisches Vermögen allen technischen Schwierigkeiten zum Trotz in elegantester Linienführung zu zeigen. Sie pflegt in der Borte die volle Blume an beiden Seiten einzurahmen, und in ähnlicher Anordnung füllen beide häufig auch das Innenfeld.

Die botanische Bestimmung der Blumen oder Sträucher, welche neben der Palmette in älteren Teppichen vorkommen, ist bei ihrer Stilisierung meist sehr schwer oder ganz unmöglich. Die kleineren Blüten gleichen der des Apfelbaumes oder der Mandel. Stärker naturalistisch behandelte Blumen, namentlich Tulpen, Nelken und Hyazinthen, die namentlich in türkischen Gebetsteppichen des 17. Jahrhunderts vorkommen, haben die auffallendste Verwandtschaft mit dem Dekor der sogenannten Rhodos-Fayencen und vieler Brokate und Sammete derselben Zeit; sie scheinen also damals ein allgemeiner Bestand des kleinasiatischen Kunstgewerbes gewesen zu sein. Im übrigen ist für die meisten Teppichgattungen dieses Gebietes die oft bis zur Unkenntlichkeit gesteigerte Geometrisierung aller Pflanzenformen bezeichnend, von der wir in Persien eigentlich nur ein — übrigens nicht ganz zweifelloses — Beispiel besitzen in dem zinnenartigen sog. reziproken Lilienmuster, das besonders bei den Polenteppichen als Bortenmotiv Verwendung gefunden hat.

Inschriften, die wirklich als solche anzusprechen waren, finden sich nur bei einigen Safidenmustern, und zwar fast immer im persischen kursiven Talikduktus, seltener im steilen, runden sog. Tsuluts und eigentlich nie im archaisierenden, eckigen Kufi.

Von all den verschiedenen Elementen, die so zahlreich und in regelmäßiger Gliederung die Teppiche des 16. und 17. Jahrhunderts durchsetzen, finden wir in den neueren Erzeugnissen, soweit sie überhaupt noch einige Originalität besitzen, von den chinesischen Motiven keine Spur mehr, von den rein persischen und allgemein sarazenischen, wo solche vorkommen, nur mißverstandene Überreste. Die Teppiche aus der Blütezeit mit animalischem und

vegetabilem Zierwerk sind daher als solche bereits von den sog. armenischen Nachbildungen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die diese Elemente in der ersten Verwilderung, aber noch in einem gewissen befriedigenden Zusammenschluß zeigen, unschwer zu unterscheiden, und mit dem Fortschritt der Dekadenz werden natürlich auch ihre Merkmale deutlicher. Anders steht es mit den älteren Teppicharten, welche Bandverschlingungen und andere geometrische Gebilde als Muster haben. Für die Knüpftechnik ist diese Art der Dekoration die nächstliegende; sie kommt daher zu allen Zeiten vor und bietet in ihren einfachen Motiven keine kritischen Handhaben. Dazu kommt, daß in neuester Zeit diese Muster mit mehr oder weniger Treue nachgeahmt worden sind, auch dort, wo nicht durch europäische Kaufleute ausdrücklich alte Vorlagen gegeben wurden, sondern wo es sich wirklich oft um uralte Traditionen handelt, die mit anderen Kunstkreisen nicht in Berührung gekommen, sondern unverfälscht bewahrt worden sind. Auf solchen modernen Teppichen finden wir also ganz charakteristische Merkmale der älteren Perioden; Flecht- und Rollwerk, hakenartige Ornamente, sechs- oder achtseitige Felder mit Stabmotiven, Zinnendekor in der Borte, Buchstabengebilde u. a. m.; und diese Ornamente sind sogar nicht selten, trotz des erheblichen Zeitunterschiedes, in beiden Fällen genau übereinstimmend. Selbst die Knüpfart ist die gleiche, da auch die älteren Erzeugnisse eine ähnlich lockere, flüchtige Arbeit aufweisen wie die besseren der neuen Nomadenteppiche. Auch die Anordnung der Einzelmotive, das Verhältnis von Innenfeld und Borte und andere stilistische Kriterien scheiden hier aus, da in dieser Hinsicht auch in der frühen Zeit eine gewisse Willkür zu konstatieren ist, die sich z. B. darin ausspricht, daß die Borten oft ganz schmal, dann aber wieder besonders breit gehalten oder verdoppelt und verdreifacht werden. In solchen Fällen wird man Irrtümer am ehesten vermeiden, wenn man sich an die Farben hält, die in den Erzeugnissen der Blütezeit so rein und so harmonisch nuanciert sind, daß der Gegensatz gegenüber allen späteren — von den in Anilin gefärbten ganz zu schweigen — jedem, der einmal die koloristische Schönheit gerade der primitiven Teppiche erfaßt hat, ohne weiteres auffallen wird.



5/-